تكريم مجلّة... وهوان أمّة!

قرّر الاتّحاد العام للأدباء والكتّاب العرب تكريم مجلّة **الآداب** بعد مرور واحد وأربعين عاماً على صدورها. وسيُدعى كبارُ الشّعراء والقصّاصين والرّوائيّين والنّقّاد والمسرحيين الّذين رافقوا مسيرة **الآداب** أو نشأوا بين صفحاتها أو ترعرعوا في كنفها إلى ندوة تستمرّ ثلاثة أيّام تُعقد في بداية هذا الصّيف في عمّان أو تونس. ويرجّح أن يكون بين الكتّاب الّذين يُدلون بشهاداتهم أو يلقون أبحاثاً عن دور **الآداب** كلٌّ من نزار قبّاني، وعبد الوهاب البياتي، وأدونيس، ومحمود درويش، وسعد الله ونّوس، وحنّا مينة، وفيصل درّاج، وعبد الرحمن منيف، ومحمّد برادة، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمود أمين العالم، ويحيى يخلف. وسيكون هنالك محور خاصّ عنوانه «مجلّة **الآداب** وآفاق المستقبل» يُشارك فيه عددٌ من النّقّاد والشّعراء الّذين واصلوا الكتابة في المجلّة أو زاد إنتاجهم فيها غزارةً، إلى جانب هيئة تحرير **الآداب**.

* * *

أهو خبرٌ مفرحٌ أم محزن أن تُكرَّم مجلّة، في وقت نشهد فيه ذبْحَ الأفكار الّتي حملتها، بسيف الأنظمة الرّديئة والأحزاب المنهارة وسياسة النّظام العالمي الجديد؟ وهل تكريم هذه المجلّة تكريم لميّت، أم هو من بابِ التّعويض عن خسارة المثقّفين العرب لآمالهم الكبرى؟

لا، يا سادة، لم نمت! ونرفض أن نكون مشجباً لآمالكم الضّائعة. سنواصل سيرنا كُلّما عظُمَ يأسنا، حتّى نرى ما نريد أو ﴿يقضي الله أمراً كان مفعولاً﴾.

لن نقبل بصلح مع إسرائيل، أيّاً تكن «رِفْعَةُ» الشّروط الّتي حصّلها الموقّع العربي من «عدوّه» الإسرائيلي. فليس ثمّة حلّ «عادل» في مثل الثّنائيّة الّتي نعيشها: نظامٌ عالميٌ أحاديُّ القُطب، أحاديّ التوجّه، كُلّي الدّعم لإسرائيل؛ ونظام عربيّ مُخلْخَل، قامعٌ لشعوبه، مستَجْدٍأو معزولٌ أو مُزايد. وليست «الواقعيّة» الّتي يدعونا إليها البعضُ قدراً.فليست الظّروف الّتي ننوءُ بها إلّا نتيجةً لمسيرةٍ طويلة من التّراجع العربي؛ ذلك أنَّ الأنظمة العربيّة الّتي قمعتْ شعوبها، وبذّرَتْ أموالَها، وشرذمتْ أولويّاتها، لا يحقّ لها أن تتشدّق بـ «الواقعيّة»، لأنّها هي الّتي أوصلتنا إلى هذه «الواقعيّة» المسخ عبر عقود من الكبت وانعدام التّخطيط والاستئثار بالسّلطة!

وكما أنّ الواقع الرّاهن ليس قدراً انصبَّ علينا، فإنّ مقاومته والعمل من أجل ظروف أفضلَ وواقعِ أكرمَ ليسا قدراً، بل هما خيارٌ نقبله أو نرفضه: نقبله، فلا نجني سوى احترامِنا لأنفسنا ولشرفِ كلمتنا (ما أجمل هذه العبارة العتيقة الأثريّة: «شرف الكلمة»!)؛ أو نرفضه فنجني الأموال والأمان وتبكيتَ الضّمير.

نحن لا نريد أن نحارب الأنظمة العربيّة. بل نحن أعجز من أن نرفع أعيننا في وجه مسلّح أو حاكم. حسبنا أن نكون معارضة بنّاءة، معارضةً موجّهةً ضدّ إسرائيل والإمبرياليّة بالدّرجة الأولى؛ معارَضَةً داعمةً لجهد عربيّ موحَّد وطاقة عربيّة رسميّة وشعبيّة واحدة. فنحن يا سادة نكره الانتحار، ونكره أن نتعرّض للتهديدات، ونكره أن نُجْبَر على كمّ أفواهنا.

نحن لا نريد شيئاً من الأنظمة. بإمكانها أن تأخذ هواءنا وسجائرنا وطاولاتنا. وبإمكانها أن تشهّر بنا، وأن تنعتنا بـ «البغال» و«التّيوس». وبإمكانها أن تسمّينا عملاء لسوريا إن نحن وقفنا ضدّ اتفاق غزّة / أريحا، أو تسمّينا عملاء لمنظمة التّحرير أو لغيرها إن نحنُ عارضنا اتفاقَ «سلام» بين سوريا وإسرائيل. وبإمكان الأنظمة أن تمنع مجلّتنا من العبور إلى ما وراء حدودها؛ وبإمكانها أن تحجب المجلّة عن المشتركين بها؛ وبإمكان الرّقيب «المثقّف» أن يحذف وأن يقصّ وأن يفعل ما يشاء.

بإمكان الأنظمة أن تقوم بكلّ ما تريده. نحن لا نريد إلاّ. . . صفحة واحدةً في الشّهر: نقول فيها ما نحبّ وما نبغض، بأسلوب معارضة بنّاءٍ نتجنّب فيه القدحَ الشّخصيّ والمؤامرات السّياسيّة والاستزلام لأحد ضدّ أحد. صفحة بيضاء واحدة، يا ناس، نقول بها رفضنا للديكتاتوريّة ورفضَنا للسّلام المزوَّر ورفضَنا للتدجين ورفضَنا للتدجيل.

لا نريد تكريماً ولا تأبيناً ولا معارك نخسر فيها جميعاً ونبدّد طاقاتنا هدراً. نريد: فسحة من الحريّة، بقدر صفحة، أو ثمانين صفحة، أو ستّ وتسعين صفحة إن كنتمُ كرماء وإنْ كُنّا نستحقّ هذا الكرم.

فالجدّيّة الأكاديميّة موجودةٌ عند النّقّاد العرب، والإبداع العربي مازال يفيض من قرائح الشّعراء والقصّاصين، والآمال القوميّة والتقدميّة لم تخنقها الضّغوطُ المادّيّة ولا محاولات التّيئيس. ما نريده، في عيد تكريمنا، هو أن تبقى للمثقّف العربي وللمواطن العربي **حريّةُ أن يقول: لا؛ أن يصرخ: لا؛ أن يبدع: لا!**.

خذوا كُلّ شيء منّا. ووفّروا على أنفسكم، يا أصدقاءنا المثقّفين، احتفاءكم بمجلّتكم الّتي تعاهد نفسها وتعاهدكم أن تواصل سيرها بعنادٍ لا يلين. سيروا معنا، بلا شهادات ولا كلمات تكريم أو تأبين أو مديح. ولنجمعْ أصواتنا صوتاً واحداً، لكي لا يأتي يومٌ نفقد فيه جميعنا أصواتنا وتنكسر أقلامُنا!

الآداب

لغرناطة في المكان...

نصر الدين اللواتي

إلى محمود درويش،
محجُوب العَيّاري،
وآخرين .

ابتدئ، فالحريقُ المسيّجُ
من حولكَ الآن مازالَ أخضرْ
هَذا المُريدُ الّذِي تبتغي أن تكونهْ
سقتهُ زُليخَةُ ماءَ القصيدِ، ومازال أخضرْ
فلا تبتئسْ . .
وأبتدِئ مثلمَا تَشتهي أن تكونَ الملامحُ
من حولك الأندلُس . .

* * *

لِغرنـاطـةٍ فـي المكـانِ نُعبّئ قـائمـةَ
الرّاحلينْ
أتَوا يا صديقي ومرُّوا
ولمَّا نكُنْ بعدُ نَعرفُ
أنّ الزّمانَ الّذي خَاننا مرّةً
لن يعيدَ اعترافَاته عندما نستعيدُ
الحكايَه
تمهَّل إذن يا صديقي:
بأيّ المدَائن ترمي سياط النُّبوّه؟
لأي الأمَـاكـن تـروي النّهَـايـاتِ شِعـراً
وجَهراً
وغرنَاطَةٌ غرّدَت فِي لظَاهَا الحَساسينُ

مِن قَبل أن تَشتهيها الحَرائق مسبّيةً طاهِرَه
(وَمــازال يــروي الـرّمــاد
أغاريدها
كي تجيء . . .)
فقُل
كيفَ نستَقبل الأصدقاء القُدامي/ الجُدد
وغرناطَةُ الأغنيَات من خلفنَا تَشربُ السمَّ
قُل يَا صديقي إذَا ما أتَانا الخريفُ
برَائحةِ المَوتِ
مَاذا تُرانا نقول لمنْ
عَانقته النّهايَةُ
من قبلنَا واحداً تائهاً
بَين صُورة الأهل والقافيه . .
وقُل أين نُوجدُ في ما تبقّى مِن
الأندلس . . هديلاً يناسبُ شكل الرّحيلْ
حَفيفَ التّوغّل في الأسئِله
واسماً لَها كي تَكون

* * *

قَليـلٌ مِـن الأغنيـاتِ إذا مَـا أتَـانَـا
الخريفُ
سَتكفِي ويَكفي المكانُ لِكي
نُدركَ الاغترَابَ المُعبَّأ فِي
كلِّنا .
قَليلٌ من المَوت قَد يملأ الكَأْسَ
إنْ بقيتَ في الهَزيع الأخِير منَ الشّعر
كأسُ
وبعضٌ مِن الأُمنياتِ الغَريبة قَدْ تهْزِم
القَاتلينَ إذا ما أنْتَهوا مِن إعادة نصّ
الجَريمه
قليـلٌ مِـن العُشْـبِ يَنْـدَى إذَا مَـا سَقَتْـهُ
العُيُونُ
البريئةُ عند المساء البريء
قليلٌ وَ نُدرِكَ خَاتِمةً مَاكَره
فَلا تَبْتئسْ
قليلٌ من الشّعر مَازَال كي
نَبلُغَ الأندلسْ

تونس

فيروز
شايف البحر شو كبير

ادريس عيسى

١ ـ استهلال

ذَريني أرْقَ معارجَ صوتِك، دربي إلى سدرة المنتهى، حيث يلقى الملوكَ الملوكُ وأمْثُلُ حتّى أرى فاقداً بصري الدُّنْيويّ. ذريني أذهبُ إلى حدِّ يمنايَ: أكتبُ عن الطّفل في ركن مقصورة النّور (لوحٌ سليمٌ على ركبتيه، ولؤلؤةٌ تتوهج في راحة الكفّ)، أرْحلْ كما طائرُ البحر يمضي إلى أرْخَبيلاتِ غربته ونهايات ظلِّ جناحيه فوق المياهِ الحليمة. إني سأصعد سُلّم حدسي ومن ذروتي أتقرّى المهاويَ مثل حُداة الشّعوب السّحيقة إذ يقتفون الصّباحَ، السّحابَ، الرّمالَ الّتي في لجام الرّياح، الوحوشَ، علاماتِ ربٍّ، عمودَ القرابين، رفَّ الطّيور، الدُّخانَ المقدَّسَ. شعبٌ من الصّبية الأنبياء معي، كلُّ طفل برأسه قريةُ حُلم على وثَنٍ لم تَدُرْ، وعلى نُصْبِه لم تُقَرَّب دماً

إن كفّي على أكرة البابِ؛
بابِ السّما.

٢ ـ يونيو ٦٩ (حاشية لأغنية حزينة)

صبيٌّ ناحل، والرَّتْمُ صاحبُه الفقيرُ، يداه صوبَ الشّرق. يمضي، ليس يدري هل تلاقيه القرى بحجارة، أم أنَّ امرأةً سينشقّ المدى لحضورها فتقودُهُ للعرش. يهجر آخرَ الصّحراء عبر غمامتين امتدّتا تحت الجفون فأمطرت أهدابُه. انفتحت طريق الغابة الأخرى؛ الكلام. سَرى، لباسُه رعبُه، والزّادُ فاكهةُ المدى والنّجمُ. صوتُك كانَ قنديلاً إلهيّاً يضيءُ سُراه. مال لكي يداريَ دمعه، فرأى سماء القدس قرميداً، سلاحَ عصابَتٍ ائْتَلَفَت على ظلِّ الطّواطم واختفت بدَمٍ. . غبارَ مُهاجرين وخيمةً تعلو وتَدْهَمُ ذروة المنفى. وكنتِ بدايةَ الأسماءِ[1]: لم تعُدِ الدّفاتر في يديه سوى هوامشَ للغواية والجنوح إلى الأقاصي. صارت الأقلام أفخاخاً يصيدُ بها وُعولَ البرق. والأشياءُ يَقسِم بينها أسماءها ويسوسُ مُلْكاً واسعاً أُمَمُ العناصر فيه حلم واحد. كنتِ الدّليلة في شعاب التّيه. يذكر: أوّلَ الحمّى، توحّدَ واكتفى بالحرف، صار الوقت كهفاً حوله ترغو العشائر بالمعادن والبنود يقودها الكُهّان مستهدين نجم الثّأر. في كلّ العشائر فدية لدم قديم صارخ بعشيرة، والأرضُ طاحون يدور بها على الأحياء ثوران: العمى والقتل. يذكر: طار من إبطيه سرب قطا، وصار الكف مشكاة من البلّور،

حينئذٍ أضاء.

٣ ـ قمر الحرب

ربّما
كانت الحرب
أعلى من الشُّرُفات وكانْ
لهبُ الحرب أعلى من العين أوسعَ
من شهقة الرّوح أوسعَ من قمر الأرز والسَّرْوِ
والسِّنديانْ

ربّما كانت الأرضُ أرجوحةً بين نِدّين مُحْتَربين يقودان ثور السَّديم إلى مُدُن أُفْقها الحلمُ يقتسمان غبارَ المشيئة أو يَجْلُوان مرايا النّهار بفضَّة تهلكة ومديحهما ليس للماء ليس لمائدة البحر بل لِغَدِ الزّهرة المعدنيّة تَنْشُرُ في جثث خانها شكلُها زرْقَةَ البَتلاتِ وأُبَّهة الجذْر. لكنّ صوتَك أعلى من الحرب في الشّرفات ومن قمر الحرب في السَّرو، صوتُك سارِيَةٌ للنهار وبيروتُ أخرى يجيءُ إليها المقاتل كي يستريح من الدّم من مهنة الموت أو من يديه، يجيءُ الجنيرال كي يتبرَّأ من ذهب آفك في نياشينه ثمّ يصغيَ للبحر حين يكون اختلافاً وعَدْلاً يجيءُ الفقيهُ: الفتاوي حُباحِبُ حدس بها يتفقَّد أقصى الرُّكام النّساءُ اللّواتي يُهشُّ الدَّويُّ بمقلاعه منَ حناجرهنّ الطّيورَ الطّوائفُ بحثاً عن الله في هُدنَةٍ لا تطول الحمامُ الّذي لم يجد قُبَّة للهديل المهاجرُ مُدَّرئاً من جليد الشّتات يجيءُ الّذي لم تَعُدْ له بوصلة غير نَرْدٍ على رقعة الموت ترميه كفا ضريرين

(١) هل كتب الصّبيّ حقّاً قصيدته الأولى بتلعثم النّبات، بعد عام مضى على ذلك الكسوف الحزيراني الطّويل؟ كانت تلك آوّل مرة يلاقي فيها فيروز، ويلاقي الضّوء في صوت امرأة أخرى غير أمّه. ومنذئذٍ لم يخرج من ذلك الصّوت. صار له مرصداً يسهر فيه على خليقته. كان في الثّالثة عشرة من سقوطه الكوني.

ينتشيان بِمَدّ رنين يضاهي كمالَ الرّنين يجيءُ الصّباحُ الّذي لا يجيءُ ليربط مهرته ـ وقناعُه شمسٌ جنوبيّةٌ ـ جهةَ البحر ممتحناً صوته في عراءٍ وبرّيّةٍ ربّما كانت الأرض وهماً أخيراً يؤوّله بالخرائط غائمةً رهْط مجتهدين لشعب هوّيته الشِّعرُ لكنّ صوتك أعدلُ إرث سَبَتْه العشائر واقتسمته عواصم أيُّ عمىً أن تشيري إلى السّرب «هذا احتمالُ الطّريق... مَدَاكُم» فينتشر الرّيشُ بعد الإشارة تهوي فوق التّراب المناقيرُ والحدَقاتُ الّتي رابط الصّحو في مائها الحيِّ مذْ كان صحواً وأيُّ جنون إذن أن تقولي «غنائي لكم وطنٌ» فتهبّ المتاريس صوب المتاريسِ تشطره بلداً بلداً أنت واحدةٌ

لَــكِ مــا لا يُبــرَّر؛ صِــدْقُ العصــافيــرِ
إذ ينهضُ الأفق كي يستدلَّ
بها لبداهَتِه.

٤ ـ حجر غريب

للحرب معجزة:

تناسَلتِ البنود من البنود من الكلام، تنابذَتْ كلّ القبائل في حدود رمادها والحِقْدُ صَوّانٌ عليه تسُنُّ معدنها الأليف ومن ذَرورِ سلاحها اكْتَحَل الخراب العاهل اكتحلت جواريه؛ سِنُو الحرب العجـافُ البـرصُ، واختلفـت علـى العصفـورِ واسـمِ الله فـي العصفور والبحرِ الصّديق، وزهرةِ النِّسرين في الشُّبّاك والشّعراءِ والموتى وناصيةِ الصّباح وبُحّةِ الرّيح الّتي تأتي من الصّحراءِ والفقـراءِ والنّـارِ الّتـي تَسِـمُ الـرّغيـف ودبكـةِ الفلاّح والنُّـوتـيِّ، والمهمازِ والسّورِ الّـذي يَـأوي الحمامُ إليه بعـد الفجر، والـدَّم، وارتفـاعِ التّـلِّ والكتبِ القديمـةِ والحـديثـةِ والّتي لـم يَهْتَـدِ اللّيـلِ الـدّليـلِ إلـى مسـالكهـا الخفيّـة والمـدادِ ونجمـةِ القطـب العليمـة والهباءِ وسَوْسَنِ العشّاق والسُّفراءِ والميزانِ والجهةِ الّتي يجب افتتاح الأرض منها للمواسم، والدّموعِ، ودرهمِ الذّهب الصّريح يـرنُّ فـوق صفيحـة الشّحّـاذ: روحِ الحيِّ إمّـا يضحـك الأطفـالُ، والمتراسِ والطِّرسِ الّـذي يُطـوَى علـى شمـس الشّـرائع وارتمـاءِ الظّلّ قربَ الظّلّ والطُّغراء في رمز المليشْيا والخطى تئد الخطى والأبجـديـةِ والكـراسـيِّ التّليـدَةِ والبيـارقِ، والـدُّخـانِ وأيِّ جنـب يُضْجَـع القـربـانُ ـ كـي يُـذْكـى ـ عليـه وبهجـةِ الأنثـى وسلسلـةِ المدى، لكنّها

اتحدت بلا عهدٍ
على حجر غريب لا يُؤَلّهُ،
مفردٍ في غيره متعدِّدٍ في ذاته، تَتَجَوْهر الأشياء
فيه وتحتفي بظِلالها الأولى كأَنْ سكنت في بَرْزَخِ
الأنفاس: صوتِ شرقُهُ الإنسانُ يسكنُ في القصيدة،

وهْوَ شرقُ الشَّرْق.

٥ ـ حانة شمس

الجِرارُ الّتي أسكرتْ أُمَماً بنبيذِ دوالٍ سماويّة ملأتها لنا امْرأةٌ دمُها أرْمنيٌّ ومن صوتها يتسامق لبلابُ فجرٍ به يتجادل سِرْبُ عنادلَ حتّى يُديمَ الرّبيعُ شريعته بيننا.

هكذا
صارت
الأرض
حانة
شمسْ.

٦ ـ قنطرة بين إنشادين

ما الّذي يجعل الأرضَ قوقعةً يتنهَّد في ليلها الكونُ إذ ترفعين من الصّمت قنطرة بين عاصمتين يجاور قنديلَه الحيُّ أو زهرةَ الياسمين بكلتيهما: يتعلّمُ كيف يضيءُ احتراقاً، وكيف يؤكّد للأرض زينتَها؟

٧ ـ نهر (صوت ١)

يتدلّى إلى النّاس من شرفة الضَّوْءِ

في مائِهِ يجد الشّعراءْ
حجراً ليس كالحجرْ
حجراً لبناء مدائنَ أخرى
حجر لشفاء الجروح يؤاخي الجذورَ بغَيْمَتها
ويُسمّي الشّجرْ
عيدَه والمدى توأمَ البَشَرْ

حجر لشقوق السَّماءْ.

٨ ـ منزل راحل (صوت ٢)

أنْصِتوا

وأياديكُمُ الخُضرُ في شرفات الجرانْيُوم والياسمينْ
ليس صوتاً ولكنّه بلدٌ آخرُ للإقامَهْ

بلدٌ راحل نحو إمكانه
بين نُسْغِ النّبات وزهو الغمامَهْ.

٩ ـ ملك (صوت ٣)

سيِّدُ الماء والملح والحديدْ

القرى تستظِلُّ اسْمَهُ
والقوافل في مُلْكه تحمل الصّباحْ
في الهوادج في غربة الرّياحْ

سيِّد...
غير أن زرود الدّهاقِنِ تحت يديه
الأوميِّيَيْن وتيجانَهم تستوي بقيود العبيدْ

١٠ ـ شجر الضّوء (صوت ٤)

صوتُها جهةٌ للوحوش الطّريدَهْ
للِّسَانِ إذا طار من قفص الصّمت

لِلُّغة الشّريده
صوتها غابةُ شجرُ الضّوء يَعْمُرُها
وتنام بها الأبديَّةُ جنب غزالَتِها؛ الرّوحِ
حاضنةً مغزل الحدس
حاضنةً قَمَرَ القصيدَهْ

١١ ـ بحّة (صوت ٥)

بلّوْرٌ إلهيٌّ تكسَّرَ
سوف يلْقُطه الحنينُ: سقوفُه تبلى

سَيَنْحَت من شظايا كوكب البلّور قِرْميداً.

١٢ ـ طائر

هوذا طائرٌ في القصيدةِ

ما من غنائمَ أخرى فتغويَ صقرا على كاهِلِي
لي الصّحارى وأحوالُها، لي الأنينْ
ربّما أوصد الباب خلفي زمانا وأتركُ أيديَكم في النّحاسِ

لأنصتَ منفرداً بالفراشة دائرةً حول روحي
هكذا أتهجّى غبارَ السّنينْ

القنيطرة ـ المهدية
(المغرب)

قصص قصيرة جدّاً

ثائر زكي الزعزوع

١ ـ الظلّ

كانت تسير على الرّصيف وحيدةً، لا ترى أحداً في الشّارع سوى ظلّها الّذي يلاحقها.

تطلّعتْ إلى أسعار الملبوسات في المحلاّت المنتشرة على جانبي الطّريق، وتحسَّرَتْ.

زمّتْ شفتيها، وتابعتْ مسيرَها، نظرت إلى الوراء فلم تجد ظِلّها.

٢ ـ العصفور

فتح النّافذةَ وأطلق العصافيرَ كلّها، وعندما جاءت أمُّه ضربته على هذا العمل الشّنيع..

استلقى على السّرير، وحلم أنّه عصفور صغير، وحين فتح صاحبُه النّافذَة له، حلّقَ عالياً ثمّ حطّ على الشّجرة، وبدأ يغنّي.

جاء الصيّاد، أطلق عليه النّار، فقتله.

٣ ـ مرثيّة

لم يكن أوّلَ الميتين، ولن يكون آخرَهم. غير أنّنا حزِنّا عليه حزناً عظيماً، وبكينا كثيراً، حتّى جفّت دموعنا.

كان يجلب معه الهدايا والحلوى من المدينة ويوزّعها علينا بالتّساوي. وحين استيقظنا ذلك الصّباحَ ووجدناه مستلقياً على سريره لا يتحرّك فتّشنا جيوبه جيّداً، وأخرجنا قطعَ الحلوى منها. وبعد أن التهمناها بدأنا بالنّواح.

دمشق /١٩٩٣/٨ م

ملاحظات حول مفهوم «الغزو الثقافي» عربيّا

«إنّني أمّحي أمام إنسان ليس بَعْدُ هنا،
وأنحني، من مسافة ألف سنة، أمام روحه»
مارتن هيدجر

ابراهيم محمود

ماذا يعني مفهوم «الغزو الثقافي»؟ أهو تعبيرٌ عن حالة لاتكافؤيّة بين ثقافتين، تحاول عبرها ثقافةٌ قويّة في أبعادها السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، القيامَ بخلخلة بنى ثقافةِ مجتمعٍ آخر، بقصد التأثير فيها، وتشويه معالمها، ومحاولة إلحاقها وظيفياً وبنيوياً بحركيّتها المعبِّرة عن مآلاتها الإيديولوجيّة؟ أم هو حالةُ مَنْ يتعرَّض لعنفٍ اجتماعي وسياسي وتاريخي ـ من خلال ثنائيّة يُعتَمَد عليها هي ثنائيّة: داخل/ خارج ـ لا يستطيع إيجادَ حلٍّ لها، أوْ ليست لديه الإمكانيّة القادرة على ردِّ هذا العنف المتنوِّع؟ وأخيراً أهو وصفٌ لصراع بين ثقافتين، تسعى ثقافة منهما نتيجةً لوضعيّةِ القوّة التاريخيّة التي تعيشُها إلى إيجاد الأسباب التي تبرِّر كلَّ الوسائل المعتمَدة لديها، من أجل تهميش الدرجة القيميّة للثقافة الأخرى؟

إنَّ المتمعِّن في الأدبيّات الفكريّة العربيّة المنمَّطة خاصّةً، لابُدَّ أن يلاحظ ـ سواء من خلال التحديد، أو عبر التلميح ـ كيف يجري التركيزُ على ما يُسمَّى بـ «الغزو الثقافي» الذي تتعرَّض له المنطقةُ العربيّة على الصُّعُد كافّةً: فهو غزوٌ يطول الأدبَ ليزيِّف هويّته في أشكاله التعبيريّة المختلفة؛ ويخترق حقولَ الفكر المتنوِّعة ليُهَيْكِلَها بأساليبَ لفظيّةٍ وبلاغيّة فارغة من المضمون؛ ويتجسَّد في الفنون المتعدِّدة ليجرِّدها من كلِّ معنى قيمي؛ ويتوضَّح في مختلف أوجه التواصل الاجتماعي بين الناس وفي معاملاتهم المختلفة، ماحياً فيها كلَّ عمقٍ إنساني. وهو غزوٌ يمكن أن يُفهم بأكثر من معنى، وعلى أكثر من صعيد؛ والمعاني، كما الصُّعُدُ كلّها، تشكِّل كُلّاً واحداً في النهاية:

ـ غزو الغرب المسيحي للشرق الإسلامي؛

ـ أو غزو الغرب («بإطلاق») للشرق («بإطلاق») في ثنائيّة قوميّة صارخة؛

ـ أو غزو الغرب الإمبريالي الاستعماري في مساره الطبقي، للمجتمعات المتخلِّفة التي تحكمها أنظمة لا تخفي ارتباطاتها الطبقيّة بنماذجها الغربيّة ذات المضمون الطبقي الرأسمالي الواحد...

وأشكال الغزو هذه ربّما تتداخل هنا وهناك. ولكن مفهوم الغزو الثقافي يظلّ أشبه بـ «شبح» يخيِّم في السماء الذهنيّة للأغلبيّة الساحقة من العرب: مثقَّفين وإعلاميّين وساسة رسميّين وسواهم.. ولعلَّ تمعُّناً أوَّليّاً في هذه الخطاطة (المتعلّقة بالغزو بتقسيماته المذكورة) يكشف لا عن فقر في المفاهيم المتداولة في تجلِّيها الثقافي عربيّاً فحسب، بل عن إيديولوجيا عاتية تحتُّ الأرضيّة الهشّة لفكر المثقَّف العربي: تلك التي ينطلق منها، ويعود إليها، متسلِّحاً بواقعٍ مختزل شبحي يؤكِّد اختزاليّته ذاته.

ولقد استطعنا في قراءتنا لحركيّة هذا الغزو وإشكالياته، عربيّاً، لملمةَ عدّة ملاحظات انتقاديّة، وهي:

١ ـ إنَّ مفهوم الغزو الثقافي ضالٌّ ومُضِلٌّ في آن، لأنّه يقيم علاقة بين حقيقتين: الأولى وهي «الغزو» عبارة عن تصوُّر مُؤدْلج، يُلحق به الواقع؛ والثانية (كلمة «الثقافي») عبارة عن علاقات قيميّة وأفكار تُتَداول بين الناس، ليست ثابتة (وبين المجتمعات علاقات غير متكافئة، بحكم صيرورة التاريخ). الغزو مفهومٌ عسكري، تسلُّطي، عنفي؛ وأمّا الثقافي فمفهوم مختلف، يحمل في داخله «بطبيعته» تواريخَ عدّةً تتصارع، لأنّه يجسِّد مجتمعاتٍ مختلفة في مساراتها القيميّة، وعلاقاتٍ لا تعرف الاستقرار، سمتُها الكبرى: التوتُّر، وعدم التوازن في العمق. وهو (أي مفهوم «الغزو الثقافي») مُضلٌّ، لأنّه يقدِّم واقعاً مختزَلاً، يجرِّده من جملة مكوِّنات تعيش مختَلفاتٍ ومتشابهاتٍ عدّة.

٢ ـ ومفهوم الغزو الثقافي يجرِّد ذاتَه ـ هو بذاته ـ من حقيقةِ معناه، من علامته الفارقة، ذلك أنّه يُطرح باعتباره دخيلاً على التاريخ ودخيلاً على جملة مفاهيم تعتبر غريبة عنه (كمفاهيم الصراع واللاّتكافؤ بين طبيعة التصوُّرات الاجتماعيّة، والبُنى الوظيفيّة لفكر مجتمعٍ دون آخر)، ويُقدَّم بمفاهيم ذات طابع عسكري محض، في حين أنَّ المرئي والملموس والمسموع هي ما يميِّزها. والحقيقة التي تعيشها الثقافاتُ مجتمعةً، وما يُسمَّى بـ «الغزو الثقافي» ـ حيث تُحَوَّلُ الثقافةُ إلى بُعْدٍ واحد فقير مفقَر، خالٍ من التناقضات والنقائض ـ ثقافة ضدّيّة، أو تضاديّة. فالثقافة في مجموعها، رغم اتّصافها بالخصوصيّة، لا تعرف حدوداً؛ بل هي فواصل قاطعة، تسمح لنا بتحديد جليّ لأركان كلّ ثقافة وهويّتها، انطلاقاً من مفهوم الخصوصيّة، وما يميِّزها من علاماتٍ فارقة.

٣ ـ ومفهوم الغزو الثقافي يحيل ما هو راهن ومعيش وحاضر إلى ما هو غائب، إلى صنف تآمري متآمر، من موقع التضاديّات؛ فالغريب دائماً خارجيّ، وما يُعتبَر مرفوضاً ينتمي إلى الخارج «المشبوه» الذي تجب محاربته. وهذا الإجراء هو الذي يشوِّه الثقافة ذاتَها في مكوِّناتها المختلفة.

وانطلاقاً ممّا تقدَّمنا به، فإنّه بوسعنا إثارة الأفكار التالية:

١ ـ الثقافة باعتبارها كونيّةَ الطّابع

ليس ثمّة ثقافة يمكن اعتبارُها ذاتَ خصوصيّة استثنائيّة، أو مغلقة على نفسها. فالثقافة ـ كلّ ثقافة ـ كونيّة الطّابع؛ وطابع الثقافة الكوني يكمن في قدرة كلّ ثقافة على امتصاص (أو استيعاب) بعض كلمات وعناصر لغة أو ثقافة أخرى، وإعادة تركيبها بشكلٍ ما، لتتناسب وطريقةَ تصوُّرها للعالم (مادامت اللُّغةُ في الأصل اجتماعيّة؛ ومادام البشر، بمختلف انتماءاتهم، يتشابهون بقدراتهم العقليّة ويختلفون في الأساليب التي تمكّنهم من تلبية حاجاتهم وفهم عالمهم).

وهذا يعني أنّه توجد داخل كلّ ثقافة مجموعةُ ثقافات تفصح عن كينونتها، أو عن مرآويّتها (شفافيّتها) فيها، على أكثر من صعيد، ولكنّها تتجلّى داخل نسيج هذه الثقافة في النهاية. وكلُّ ادّعاء بـ «طهرانيّة» ثقافة ما أو «عذريّتها» (أي بُعْدها عن مؤثّرات ثقافة أخرى) هو من قبيل التقوى المزيّفة. فعظمة كلّ ثقافة تكمن في انفتاحها على الثقافات الأخرى، واعترافها بها، وتفاعلها معها على الصُّعُد كافّةً.

وهناك ثقافة تستطيع الادّعاء بأنّها فريدة تاريخها الإنساني، ووحيدةُ كونها. ليست هناك ثقافة لا تمارس تواصلاً بشكلٍ ما مع ثقافة/ثقافات أخرى. فاللُّغات تختلف، والرؤى تختلف، والحضور الإنساني يختلف؛ لكن الكائن الثقافي، ومبدع الثقافة، والذي يشقى، ويتألّم، ويتأمّل ما حوله ـ وإن اختلفت درجة الرؤية ـ هو الإنسان بامتياز.

الثقافة «عزف منفرد» لتاريخ جمعي؛ ذلك أنّ كلّ لغةٍ تتداخل مع أُخرى، وكلاًّ منّا يتكلّم لغةً معيّنةً، هي لغته التي يُعرف بها كهويّة، ولكنّه ـ في نهاية الأمر ـ مسكون بكلِّ لغات العالم إنسانياً.

إنّ عمر بن أبي ربيعة لا يعرف پول إيلوار ولا نيرودا ولا رسول حمزاتوف ولا نزار قباني، ولكن حضور الحبّ في قصائد هؤلاء هو الذي يجمعهم معاً، لأنّ الأرضيّة الإنسانيّة هي التي تجمع ما بينهم. وأنْ يكتب أفلاطون عن الجمهوريّة، والفارابي عن آراء أهل المدينة الفاضلة، ويحاول فوكو أن يكتب ما يشبه الجمهورية المعاصرة في **الكلمات والأشياء**... فهذا يعني أنّ الثقافة أقوى من كلّ حالة انفصال مصطنعة.

إنّ ما يثيرني في المتنبّي العربي منذ قرون، ونيكولاس غيين الكوبي، ويانيس ريتسوس اليوناني، وناظم حكمت التركي، وشيركوبيكس الكردي، ومحمود درويش العربي مجدّداً... إلخ، هو حضور الإنساني المتميّز فيهم جميعاً، رغم اختلاف لغاتهم. فالثقافة «عزف منفرد» لتاريخ جمعي؛ ذلك أنّ كلّ لغة تتداخل مع أخرى، وكُلاًّ منّا يتكلّم لغةً معيّنة، هي لغته التي يُعرف بها كهويّة، ولكنّه ـ في نهاية الأمر ـ مسكون بكلّ لغات العالم إنسانياً.

٢ ـ الغزو الثقافي ووهم «الآخر»

ليس ثمّة آخر على صعيد التواصل الثقافي بين الشعوب. إنّ «الآخر» ليس سوى الواقع المختزَل، الواقع المجيَّر، الذي ترسمه الإيديولوجيا ـ بما هي امّحاءٌ للتفاعل والتواصل ـ وتحدّد عددَ مفرداته وعدّتَهُ المعنوية. «الآخر» وهمٌ في مساره الإيديولوجي، كإغلاق للواقع المعيَّن وعليه، بقصد الإمعان في إفقاره من الداخل. وهو حقيقةٌ عندما نجد في هذا الإجراء محاولةً لتجنُّب «الآخر» الأقوى حضوراً من صانع الوهم؛ وعندما نجد أنّ «الآخر» مطالَبٌ بدمه، ليدخل في سلطة الأقوى تابعاً ومعظّماً لسلطانه.

إنّ مساحة الإيديولوجيا تتعاظم، وتبثُّ مؤثّراتها المدمّرة في كلّ منحى فكري وثقافي؛ فلا تعود الثقافة تُفهم إلاّ من المنظور الإيديولوجي، ولا تعود الإيديولوجيا عنصراً مشعّاً في الكيان الثقافي، بل تغدو الثقافة ـ هي ذاتها ـ كيانَ الإيديولوجيا. وإنّ «صناعة» الآخر، على صعيد الممارسة السياسيّة، هي من قبيل قطع الجسور بين ما يُعتاش به سياسيّاً في الواقع ـ من قبل المنخرطين في لعبة السياسي (الحاكم، أو المسؤول السياسي هنا وهناك) في إطاره العربي ـ وما هو متداوَلٌ سياسيّاً في مجتمع «الآخر» الذي تنتفي فيه مثلُ هذه التقسيمات أو التصنيفات. فالسياسة في مجتمع «الآخر» لها قواعدُها المُمَسْرَحة ورموزُها الثقافيّة وأصالتها التاريخيّة المرافقة لحركيّة المجتمع في إطاره العام وعلى أكثر من صعيد، وأوجهُ خفائها وتعدُّديّةُ منابرها وتنوُّعُ أصواتها المتنافسة... بعكس ما هو متداول عربيّاً، حيث تحالُ اللُّعبةُ السياسيّةُ في بُعْدها الوحيد الأوحد (هذا إذا جازت تسميتها بلعبة) على شخص هو الحاكمُ الشموليُّ القرارات والمؤثِّرُ الأوّلُ في كلِّ قرار يُتّخذ هنا وهناك، وفي ظلِّه تتوزّع شخصيّاتٌ تابعة، أو تحاكيه، ممارسة سلطةٍ حزبيّة أو غيرها...

و«صناعة» الآخر على صعيد الوعي التاريخي تمارس بتراً للتاريخ، ولحركيّة التاريخ، ومفهوم الزّمن في التاريخ؛ وذلك عندما يصبح التاريخُ ذا بُعْدٍ واحد، هو الماضي. والماضي هذا يتجلّى في علاقة صراعيّة بين طرفين لا يلتقيان، يشكّل «الآخر» في تجلّيه الوجودي والواقعي والثقافي كلّ رموز السلبيّة والتآمر المتجدِّدة باستمرار ضدّ ما يُسمّى بـ «الذات» الحضاريّة في تمحورها المجتمعي.

وصناعة «الآخر» على صعيد الحضور الثقافي توطِّد الانعزاليّة والاختزاليّة والقسر المفاهيمي في الوعي الثقافي، ومن خلال رموز الثقافة، حيث تتجلّى الثقافةُ المجتمعيّة هنا أسيرةَ خصوصيّةٍ تتوالد ذاتيّاً.

ويتجلّى كلُّ رمزٍ ثقافي في حقيقته تعبيراً عن تاريخ محدَّد، هو داخل في كيان مصطنع تصوُّري وفكري، يجد معناه فيما يركّز ويراهن ويلحّ على عقلنته، لتعميق المسافة الإيديولوجيّة بين ما هو معيش، وما يمثّله «الآخر». ويتمّ نسيان (أو تناسي) حقيقة حقانيّة هنا، وهي أنّ الآخر لا يُفهم بعيداً عمّا يُسمّى بـ «الذات/ الأنا»، وأنّ الذات/ الأنا لا تُفهم بدون

إقصاءُ «الآخر» مردُّه إلى الخوف من رؤية «الذات» في تفكُّكها ودونيّة حضورها التاريخي وضحالة نشاطها الاجتماعي الفعلي.

حضور «الآخر» بكلِّ تجلّياته الثقافيّة... فإقصاء (واختزال ونفي) ما يُسمَّى بـ «الآخر» تعبيرٌ عن موقف تاريخوي لا يمتلك قدرةً على مواجهة ذاته، في مسارها التاريخي وتجلّيها الاجتماعي، والصُعود إلى مستوى ما يعتبر الآخر «آخراً»، لمواجهته فعليّاً وعن جدارة. إنَّه الخوف من رؤية «الذات» في تفكُّكها، وتشرذم وضعها السياسي، ودونيّة حضورها التاريخي، وضحالة نشاطها الاجتماعي الفعلي.

ولعلَّ المتمعِّن في حركيّة الثقافي، بكلِّ أبعاده الفكريّة والعلميّة والسياسيّة وغيرها عربيّاً، ومنذ عقود زمنيّة طويلة، لابُدّ أن يتلمَّس هذا التأخُّر التاريخي في وعي تاريخيّة الذات كعلاقة ليست أحاديّة البُعْد، بل متنوِّعة ومتعدِّدة الأوجه، وفي عدم الارتقاء إلى مستوى ما هو راهن ومعاصر تاريخيّاً، والمساهمة في الإبداع التاريخي، وتأكيد الخصوصيّة الفاعلة.

٣ ـ الغزو الثقافي في ألفبائه الكبرى

أن نبحث عن حقيقة الغزو الثقافي ومعناه عربيّاً، هو أن نتعرَّف على الأرضيّة المجتمعيّة الثقافيّة، وهي أرضيّة تبدو ـ في العمق ـ ممسرِحة: أرضيّة إيديولوجيّة بامتياز.

الغزو الثقافي هو قبل كلِّ شيء «صناعة» داخليّة، ترتبط بمن يعتبرون أنفسهم «أهلَ الحلِّ والعقد» بمستويات عدّة. إنَّ الحقيقة القائلة بأنَّه كلَّما بدا مجتمع ما مفكَّك الأوصال متخلّفاً ويعاني تأزُّمات أكثر، فإنَّ احتمال زيادة تجلِّي الإيديولوجيا في أكثر أنواعها زيفاً وتدميراً للوعي النافذ (وللقدرة على الثبات في المكان والتأثير فيه تاريخيّاً)... لهي حقيقة ساطعة هنا. فعربيّاً، تبدو كلُّ محاولة لربط الغزو الثقافي بأعداء حقيقيّين، أو يتمّ «صنعهم» بتوليفات تاريخيّة أو نفسية أو إعلاميّة وثقافويّة، أو بخصوم مُحَتَّمين مداومين هنا وهناك لابُدّ من مواجهتهم باستمرار... تبدو مثل هذه المحاولة ـ من باب رفع العجز إلى مستوى البطولة زيفاً، والتعتيم على الحاضر ـ تعبيراً عن عجز بنيوي متشظّ في المجتمع. فـ «المجتمعات الحيّة» ـ إذا جاز التعبير ـ هي التي تشهد تواصلاً ديموقراطيّاً إشعاعيّاً بين مختلف مجالاتها الوظيفيّة والسياسيّة، وديمومةً أقوى وأعمق في تفاعلها مع سواها، وانفتاحاً على غيرها لتتأصّل تاريخيّاً.

إنَّ الغزو الثقافي عربيّاً «ابتكار» إيديولوجي في العمق، لأنّه تعبير عن تأزُّمات اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة عميقة! فاختزال التاريخ إلى حقيقة واحدة وحيدة ضدّية تكون هي التعبيرَ الأمثل عن حقيقة التاريخ (ضحيّته، أو مثاله البطولي، أو رمزه الكفاحي الأصيل... إلخ) أمرٌ يتأكّد لدينا في جملة مفاهيم ذات نزوع ثنائي مرعب، لا لقاء أو تفاعل بينها: التقدُّميّة مقابل الرجعيّة؛ والتراث مقابل الحداثة؛ والأصالة مقابل المعاصرة؛ والذات التاريخيّة بكلِّ هشاشة تركيبها «الحضاري» الفاقد لعلاماته الثقافيّة والفكريّة مقابل «الآخر» بكلِّ أحاديّته المفهوميّة القهريّة أو العنفيّة الدخيلة على التاريخ ـ كما يبدو ـ. تلتقي في هذه الجمهرة المفاهيميّة المذكورة ومترادفاتها الأخرى، الأحزابُ والتنظيماتُ وأقلامُ الغالبيّة الساحقة من المثقّفين. وهي عمليّة أدَّتْ عبر التاريخ، وتؤدِّي، إلى تقزيم حقيقة «الإجمَاع البشري»، ومعنى الثقافة والعلاقة مع الآخرين. ويمكن أن نجد خارج هذه التصنيفات المتضادّة جمهرة مفردات ـ مفاهيم، أو معجماً بالكلمات التي تعبِّر عن هذا الوعي العربي الشقي في فهم ذاته بكلِّ تناقضاتها: توحي بالتعدُّديّة المفاهيميّة، ولكنَّها تظلّ محكومة بوعيٍ بداواتي شقي، يمارس تدميراً أكبر لهويّة «العقل العربي».

الغزو الثقافي ابتكارٌ إيديولوجي، لأنَّه تعبيرٌ عن تأزُّمات اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة عميقة!

فالغرب المتعدِّد، أو المتميِّز بالتعدُّد، لا يظهر في النهاية إلَّا غرباً واحداً؛ والشرق في تنوُّع مصادره الإيديولوجيّة وصراعاته لا يظهر في النهاية إلَّا شرقاً مقهوراً واحداً؛ والهويّة الاختلافيّة تظهر في حقيقتها بعيدةً عن هويّتها التاريخيّة؛ والجماهيرُ التي تُبنى باسمها وعليها الآمال تظهر في حقيقتها أبعدَ ما تكون عن هذا الواقع؛ والسلطان المتجلِّي بتعدُّديّة الآراء والمعبِّر عن الديموقراطيّة يظهر سيِّدَ البلاد الأوحد؛ والعدو الذي يُشار إليه بالبنان خارج المجتمع يجد نسختَه الأولى في من يمارس في المجتمع تفكيكاً فولكلوريّاً لحقيقته وعلى الصُعُد كافّة؛ وعصر الاختلاف والتكنترونيات الذي يُستحضر هنا وهناك مصادرٌ من حضوره عربيّاً!

ليست ثمّة إمكانيّة لفهم ما يُسمَّى بـ «الغزو الثقافي» إلَّا إذا انطلقنا من نفي اعتباره غزواً، كما يُسمَّى تحت يافطات إيديولوجيّة مختلفة. وليست ثمّة إمكانيّة لفهم هذا «الغزو الثقافي» إلَّا إذا حاولنا فهم الواقع أوّلاً وقبل كلِّ شيء. وإذّاك سيظهر «الآخرُ» «كبشَ فداء» الذات بكلِّ فقرها التاريخي وحضورها المجتمعي وفاعليّتها المقيَّدة والمجيَّرة!

أن نفهم هذا الغزو ـ وهو موجود طبعاً، مادامت هناك تفاوتات مختلفة بين المجتمعات ـ هو أن نفهم حقيقة هذه الـ «نحن»، وما تتضمَّن من مفاهيم سياسيّة. فلنبدأ من هنا إذاً!

سوريا

على هامش عدد «الآداب الخاص باتفاق غزة/أريحا

ثقافة تواجه فسادها!

مصطفى خضر

- ١ -

أفترضُ أوّلاً أنّ فساد سياسةٍ عربيّة حديثة أو شبه حديثةٍ هو من فساد مشروعِ ثقافة عربيّة حديثة أو شبه حديثة، وأنّ كلّه من بعضه، وبعضه من كلّه، وكلّه من كلّه!

ويلاحظ الجميع، نخباً وشبهَ نخب وعباداً وقوى وطبقاتٍ، أنّ انتماءهم إلى «التقدّم» أو «الثّورة» أو «العالم» كان قناعاً كتيماً وكثيفاً وزائفاً مَزَّقَتْهُ وقائعُ صادمةٌ في العالمِ قبل أن تمزّقه الوقائع في المكان العربيّ!

أليس فساد سياسةٍ سائدة من فسادِ ثقافةٍ شبه سائدة أو سائدة؟

ألم تتقنّع نظمٌ ومؤسّساتٌ ونخبٌ وقوى بأقنعة مختلفة لتلبس «أزياء» العلمنة والعلمانيّة والعلميّة والعقلانيّة والعقلنة والموضوعيّة والواقعيّة؟

ولِمَ انتهى مشروع نهضةٍ ثمّ مشروع حداثةٍ إلى حذف موضوعه العربي الكبير وإلغاء حضور الكتلة الاجتماعيّة الكبرى؟ وكيف يتحوّل نداءُ الدّيمقراطيّة إلى تقبّل التسلّط: تسلّطِ سلطة عربيّة متأخّرة، وتسلّطِ الآخر، العدوّ، الحديث والدّيمقراطي؟

هكذا تشحبُ يوتوبيا الكائن العربي البسيط والطيّب والحالم والفقير. ويعرف أنّه مازال «هو - هو» وإن لم يكن «هو» في الواقع. ويحتشد فضاءُ ثقافةٍ عربيّة بكلام «تابع» يخيَّل إلى نُخَبه المبعثرة والمهشّمة أنّه ثقافة ومثاقفة وتفاعل ثقافي بينما هو استلاب وتغريب وتبعيّة..

وهكذا تراجع مشروعُ الهُويّة، أو يتراجع!

يتآكل مشروعُ أمّةٍ حاولت تكوين ذاتها، ويتهشّم مشروع مجتمعٍ حدّثته سلطةٌ نخبةٌ أو نخبةٌ - سلطة من خارج فحسب. فلم لا ينكر «الشّعبُ» الفقيرُ هذه النّخبةَ أو هذه السّلطة، وقد أنكرته خلاياها الحاكمة والمحكومةُ، الزّائفةُ والمزيّفةُ، العابثة والضّائعة؟ وكيف يواجه عوائدَ تقدّمها ونتاجات حداثتها؟

* * *

ومع ذلك، فقد كانت ثمّة «ثقافةٌ **تواجه** أخطارَ سياسة» بين كلّ عقد عربيّ وعقد آخر وبين كلّ مرحلة تاريخيّة وأخرى من زمن العرب التّابع الحديث. وكانت ثمّة ثقافةٌ **تنتج** أخطار سياسةٍ وثقافةٍ في آنٍ واحد، لتندغم السّياسة بالثّقافة والثّقافة بالسّياسة تبعاً لمصلحة شبه قوى تابعة ومتأخّرة تتقنّع بعلاقة شبهِ حديثةٍ مع عالم «عالمي» وحديث!

ويكتشف الكائنُ الإنساني العربي، الّذي حُطَّ به إلى شبه كائن، أنَّ أمكنته العربيّة بلا ثقافة وبلا سياسة، تدور في فلك مفهومات تابعة وموضوعات تابعة تحوّلت إلى نوعٍ من المراثي المكبوتة والمأخوذة والمقموعة أجّلت الوعي باللّحظة الذّاتيّة...

أفْلَسَ تجّارُ «دكاكين» سياسةٍ رسميّة وشبه رسميّة وغير رسميّة بالقدر الّذي أفلس فيه تجّارُ «دكاكين» ثقافةٍ احتشدت من قبل بكلّ أنواع الثّقافة، دون أن تكون قادرة على تكوين مشروعها الثقافي العربي المستقلّ!

أَفْلستْ «الدّكاكين» كلّها: أمميّة وقوميّة ووطنيّة... شعبيّة وثوريّة ورجعيّة... سلفيّة وتقدميّة وحديثة...

شحبت المعاني الكبرى كلُّها، وذبلت المبادئ الكبرى كلّها أيضاً! هل ابتدأ عصرُ السّقوط العربي أم انتهى؟

تلغي الذّاتُ ذاتَها أمام قوّة حضور الآخر، وتتحوّل إلى مجرّد موضوع، ويَنْحَطُّ بها الآخرُ إلى موضوع بعد أن انحطّت بذاتها... وينتفي جدلُ الذّات مع الموضوع!

غياب الثّقافة يتداخل مع غياب السّياسة. وإن صعدت «أصوات» مضادة وبديلة تدحض، وتهجو، فقد هجمت «احتمالات» وتهجم احتمالات على الحياة العربيّة بأمكنتها وكائناتها ولغتها وعلاقاتها...

* * *

هل يدعو اتفاقُ غزّة ـ أريحا إلى هذا اليأس كلّه؟ وهل يكشف ما لم يُكْشَفْ؟ وأيّ حجاب لم ينكشف من قبل؟

أيهدّد اتفاق غزّة ـ أريحا باقتتال داخليّ، وقد توالد أكثرُ من اقتتال عربي ـ عربي وعربي فلسطيني وفلسطيني فلسطيني من قبلُ ومن بعد؟

أهو احتمال أم فرضيّة، واقع أم تنبّؤ: غلبة البنية الاقتصادية الإسرائيليّة على أنواعٍ من الاقتصاد غير عربيّة وغير قوميّة وغير وطنيّة؟

وكم «انقسم البيت العربي بيتين» من قبل!

فهل الانقسام العربيّ القابل انقسامٌ من نوع آخر؟ انقسمت قوى ولا قوى! وتهشمت أحزاب، ولا أحزاب! وتكسّرت منظّمات عربيّة وفلسطينيّة، ولا منظّمات...

جمهرات ودويلات وكيانات وقوى تصرّح أناشيدها بأنّ مجتمعاً عربيّاً يحاول أن ينشأ فلا ينشأ...

انقسام مجتمعي في العمق... فمن أين يبتدئ مجتمع مدني؟ هكذا يعلن الأداء العربي، في تفاعله الإيجابي والسلبي مع الأداء الفلسطيني المستقلّ وغير المستقلّ، مضموناتٍ وأشكالاً وإعلاناتٍ لمبادئ لم يظهر منها إلاّ «إعلان المبادئ» حتّى الآن!

لنعترف إذاً أنّ «الواقع العربي مؤهّل بامتياز، ومنذ زمن غير قصير لتمرير هذا النّوع من الاتفاقات، ومن دون معارضة حقيقيّة فاعلة» (ص ٢٥).

ولا يكفي أن يسوّغ هذا السّقوط العربي بأنّ «المسؤولين في منظّمة التّحرير الفلسطينيّة قد أصابهم التّعب أو الملل بعد سنوات طويلة من الكفاح» (ص ٣١).

كما أنّ اتفاق «غزّة ـ أريحا» ليس «خدعة وخطيئة» فحسب (ص ٣٨)(*).

ـ ٢ ـ

يرى د. سماح ادريس أنّ «اتفاق غزّة ـ أريحا نقطة انطلاق إسرائيل الكبرى اقتصاديّاً لا نقطة انطلاق الدّولة الفلسطينيّة، وهو نقطة انطلاق مشروع الأمم الشّرق أوسطيّة لا نقطة انطلاق الدّولة العربيّة» (ص ٩).

إنّه حلقة من سلسلة برنامج «إسرائيل» الذّهبيّة في الوجود... تتكامل به وتشتدّ تكويناً.. ولا دولة فلسطينيّة ولا دولة عربيّة!

ولكنْ، هل الهيئات الشّرعيّة الفلسطينيّة هي هيئات «شرعيّة» ليتمّ الاتفاق «من وراء ظهرها» على حدّ تعبير ادريس؟

وهل تمّ توقيع هذه الاتفاقيّة «بمعزل عن المؤسّسات الشّرعيّة لمنظّمة التّحرير الفلسطينيّة» (ص ١٨)، كما يرى شفيق الحوت؟ أيّة مؤسّسة؟ وأيّة مؤسّسات؟ وأيّة شرعيّة؟

ألا يعبّر الاتفاق بشكل صريح أو مضمر عن «خراب» المؤسّسة الفلسطينيّة والمؤسّسة العربيّة، شرعيّة أو غير شرعيّة من الدّاخل ومن الخارج في آنٍ واحد؟

ألم تكن القيادة السّياسة تكتفي دائماً باقتناعها بخططها المرحليّة؟ (ص ١٠).

(*) المقتطفات تعود إلى مقالات كريم مروّة، د. محمّد المجذوب، وأحمد اليماني على التّوالي (الآداب).

وما جدوى معارضة «كميّة» فاعلة وغير فاعلة مادامت «مفكّكة»، وبعضها متناحر، ولا تملك مشروعاً كلّياً واحداً؟

وما قيمتها الكمّيّة والنّوعيّة إذا كانت ملاحظة د. أنيس صايغ الصّائبة تفيد «بأنّ العالم بأسره تقريباً يؤيّد سياسة الانحراف الفلسطينيّة ويعمل لها ويباركها ويتعهّدها»...؟ (ص ٢٠).

يؤهّل الواقع العربي «لتمرير هذا النّوع من الاتفاقات... بل هو واقع لا تتوافر فيه إمكانيّات لتقديم بدائل نقيضة قادرة على إثبات وجودها» (ص ٢٥) كما يقرّر كريم مروّة.

ولذلك يصدق استنتاج شفيق الحوت: «ضرورة العودة بالقضايا العربيّة، لا بقضيّة فلسطين وحدها، إلى المستوى القومي» (ص ١٩). فقد يغدو اتفاق غزّة ـ أريحا حقبة جديدة أو حلقة من حلقات الصّراع!

لتكن عودةٌ إلى الموضوع العربيّ الكبير بمبادئه الكبرى وبأهدافه الكبرى.

أليست دعوة د. أنيس صايغ إلى «إحياء القاموس القديم» هي الدّعوة الواجبة والممكنة؟

إنّ إحياء المبادئ القوميّة الكبرى في وجدان النّخبة العربيّة وشغلها قد يساعد في تأمّل السّقوط العربي ونقده، بعد أن تعثّرت محاولةُ وعي ذاتي بين شعارات العلمنة والعلميّة والعلمانيّة والثّوريّة والتقدّم والحداثة والعقلنة والعقلانيّة، دون أن تتداخل مع عناصر «فكريّة» عربيّة ناشئة، أو تندغم بمواد مشروع ثقافي عربي مستقلّ يصنع زمنه الذّاتي في داخل زمن العالم بدلاً من أن يكون ملحقاً به وتابعاً له.

إنّ صرخة عادلة وبريئة ومنتمية كصرخة د. أنيس صايغ هي مدخل من مداخل العودة إلى الموضوع العربي بسؤاله القومي الكبير الّذي ينتمي إلى هويّة، ويعمل من أجلها... يقول د. صايغ: «أُصِرُّ على حقّي بالعودة إلى طبريّة. ولئن سُلبت هذا الحقّ فإنّي سأعمل لكي يستردّه أولادي وأحفادي...» (ص ٢٤).

ولذلك «فليس لنا إلاّ أن نُفْرغ شعاراتنا وكلماتنا الحبيبة ممّا ملأه قامعونا زيْفاً وبهتاناً»... (ص ١٢) كما يقول د. سماح ادريس.

أيّة ثقافة تواجه أخطار سياسة، وقد فسد الكلام، و«فقد النّاس ثقتهم به» (ص ١٢)؟

فسدت المؤسّسة القديمة والجديدة والثّقافة الشّائعة والمضادّة والبديلة!

يرى أحمد اليماني أنّ «الفعل الذّاتي، والتمسّك بالمبادئ، هما البديل عن الانهيار والتّسليم بشروط العدوّ المذلّة» (ص ٣٩)، ويدعو المثقّفين والمفكّرين العرب، أو يجدهم مدعوّين اليوم قبل الغد إلى «البدء الفوريّ بالدّعوة والعمل لإقامة جبهة عريضة جادّة...» (ص ٣٩).

ويجد حبيب صادق في مشهد «الاتفاق ـ الصّفقة» على حدّ تعبيره «الوجع الشّاهد على نهاية فصل من فصول الصّراع وبداية آخر»؛ وهو الوجع الدّاعي إلى «تحدّي الواقع العربي في لحظة اهترائه القصوى، باجتراح عمليّة تغييره؛ وتحدّي القرار الأمريكي ـ الصهيوني، في ذروة غطرسته، برفع قرار المواجهة الشّاملة...» (ص ٤١).

هكذا يستعيد الموضوع العربي لَحْظَتَهُ الأولى ثقافةً وسياسةً!

ـ ٣ ـ

لم يزل **الموضوع العربي** إذاً هو **الموضوع الرئيس** في المشروع الثّقافي العربي على الرّغم من مظاهر الاستلاب وظواهره الّتي تتقنّع بالحداثة والتّحديث و«العالميّة» و«العولمة» في بعض أنموذجاتها، أو تحتفل بالانفتاح على العالم وتفجّره المعرفيّ وغسقه الاستهلاكي في أنموذجات أخرى...

قد تستبعد وقائعُ صادقةٌ الموضوعَ العربي بين مرحلة وأخرى، فيُلاَحَظ أنّ مفهوماته ذبُلَتْ ومبادئه شحبتْ وقيَمَه تراجعتْ، وأنّه لا يمتلك القدرة على مجابهة مؤثّرات خارجيّة

وداخليّة ضاغطة تؤدّي إلى تآكله. وقد يُعَامَل كموضوع قديم وذكرى قديمة أو شعار اعتيادي يقتضي التّفاعلُ في الزّمان والمكان تجاوزَه وتخطّيه.

لكنْ.. لا تلبث الحياةُ، حياةُ البشر الواقعيّين، أن تستعيد الموضوعَ العربي، وتفترض تأمّله وامتلاكه ووعيه من داخل رؤية حيّة وممارسة ملهمة وفعّالة!

ألم يحمل مشروعُ النّهضة العربيّة الأولى جملةً من القيم الكبرى أعلنت أملها في التّوحيد والتّجديد والتحرّر والعدالة، وإن تعدّدت تيّارات، وتنوّعت اتجاهات، واختلفت ميول في موقفها من قضايا الوجود القومي والمصير القومي والهويّة القوميّة وتقدّم المجتمع والعلاقة مع العالم والآخر في العالم؟

ألم تساعد تلك القيمُ الكبرى على إحياء ذاكرة تاريخيّة في مشروع ثقافي عربي لم يكتمل بعد، أو لم يُنجَزْ لأنّ عوامل موضوعيّة وذاتيّة تدخّلت في نزفه وتوقّفه؟.. ولكن تلك القيم لم تزل ذات معنى وتمارس حضورها في العلاقة بين الماضي والحاضر والتّاريخ والواقع والقديم والجديد والذّات والآخر...

وكأنّ الموضوع العربي يعبّر بقوّة، عن الأمل القومي أو الحلم القوميّ في الفكر والنّقد والإبداع، ويحفز على الانتماء في كلّ مواجهة، ويدفع إلى وعي الذّات في كلّ مجابهة، ليرتقي بالممارسة أيضاً! إنّه موضوع الهويّة، يتفاعل مع الوجود، ويندغم به، وتنعكس تجلّياته في مشروع ثقافي قومي ينقطع، ويتّصل، بشكل مباشر أو غير مباشر سواء استكشفت النّوايا الطيّبة أو غير الطيّبة حضورَه أم تجاهلته بحثاً عن موضوع مختلف ومؤقت وطارئ!

وبين حداثة السّياسة وسياسة الحداثة وحداثة الثّقافة وثقافة الحداثة يَستكشف سؤالُ ثقافةٍ عربيّةٍ غائبةِ الشّروطَ والأوضاع الّتي توفّر ذاتيّته واستقلاله، ليكون مؤثّراً في حياة الجماعة القوميّة وتفكيرها ووجدانها، وبخاصّة بعد أن شاعت أقنعةٌ ثقافيّة تجد في الغزو الثّقافي تواصلاً وتجعل من التّبعيّة تفاعلاً وتتكيّف معهما بأسلوبها الخاصّ، واهمةً أنّها تلحق بالعالم، وهي تلتحق به، وتمتلك أدوات ذلك الغزو، فتخدم تعميم أنموذجه دون أن تعيه، وتشيعه بدلاً من أن تجابهه.. وقد تنظّر الآن أو فيما بعد لـ «تطبيع» الثّقافة كحوار عادل يبنيه موقف حضاري من الآخر الّذي تتجاهل أهدافه، لتجهل هويّتها الثّقافيّة!

هل تدعونا هزيمة السّياسة ـ الثّقافة أو الثّقافة ـ السّياسة إلى أن نبحث عن الزّمن الثّقافي العربي المستقلّ من داخل زمن العالم؟ ألا يتطلّب الوعي الذّاتي حضور الموضوع العربيّ، ليشكّل فيه سؤالُ الهويّة سؤالاً يندغم بسؤال الوجود العربي والوعي به، لا سؤالاً يحاور قضايا الأصالة والتّأصيل فحسب؟

وقد نلتقي لحظةَ الأمل من داخل لحظة السّقوط العربي!

المشروع الثّقافي الذّاتي والمستقلّ...

وعي اللّحظة الذّاتيّة...

الحضور الثّقافي الشّاقّ والكثيف لفرق عملٍ ثقافيّة قوميّة توجّهها الأهداف الكبرى والمبادئ الكبرى...

هذا جزء من حلم، أو جزء من أمل!

فكيف نواجه عصر الموت العربيّ؟

حمص

المفكّــرة الحمـراء

بول أوستر

بول أوستر واحدٌ من الكتّاب الأكثر جدارةً وتجريباً في عالم الرّواية الأميركيّة المعاصرة. وهو مؤلّف «ثلاثيّة نيويورك»، وفي «بلاد الأشياء الأخيرة» (صدرتا بالعربيّة عن دار الآداب)(*)، و«موسيقى الصُّدفة»، وغيرها. والصّفحات التّالية جزءٌ من مجموعة مقالات ومقابلات ومقدّمات ستصدر قريباً في كتاب واحد لـ «أوستر» عنوانه «فنّ الجوع». وقد نُشرت «المفكّرة الحمراء» في مجلة Granta، العدد ٤٤، صيف ١٩٩٣. وهذه «المفكّرة» فريدة في مزجها بين الواقع، والصّدْفة، والنّظريّة الروائيّة، والتّحليل النّفسي. وقد يظنّ البعضُ ـ للوهلة الأولى ـ أنّ الصّفحات التّالية شبيهة بفيلم لا ترتبطُ أجزاؤه إلّا بوساطة الصّدْفة. لكنّ «أوستر» يصرّ ـ فيما يبدو ـ على أنّ الحياة هي ذلك بالضّبط، وأنّ الرّواية هي «انكتابٌ» لما يحدث ممّا يُتوقّع وممّا لا يُتَوَقّع. وقد يصدف أن يغفل كاتِبٌ ما هذه الحقيقة؛ ولكنّ الرّوايات ستظلّ «تكتب ذاتها» إذّاك ـ على حدّ تعبير أوستر ـ رغم غياب مؤلّفها، غيْرَ غافلةٍ عن «مبدإ الصّدْفة».

سماح . . .

عامَ ١٩٧٣ عُرِضَتْ عليّ وظيفةُ العنايةِ ببيتِ مُزارعٍ في جنوبي فرنسا. وبَدَا لي أنّ علاقتي العاطفيّة، المترجّحة بيْن الاستمرار والانقطاع، بامرأةٍ شابّة اسمُها «ل»(**) قد تجدَّدَتْ، فقرّرنا أن نتعاون ونستلِم الوظيفَةَ معاً. وكُنّا إذّاك قد أفْلَسْنَا، ولو لم تُعْرَضْ علينا هذه الوظيفة لكانَ علينا أن نعود إلى أميركا ـ وهو ما لم يكن أيٌّ منّا مستعدّاً له بَعْدُ.

كانَ المكانُ جميلاً: بيتٌ كبيرٌ مصنوعٌ من الحجارة، ويعود إلى القرن الثّامن عشر، مُسَيَّجٌ بالكروم على الجانب الأوّل وبغابة عامّة على الجانبِ الآخر. وكانت أقرب قريةٍ إلينا تبعد كيلومتريْن عنّا، لكنّها لم تكن مسكونةً بأكثر من أربعين شخصاً لا يقلّ عمرُ أيٍّ منهم عن السّتّين أو السّبعين. وهكذا فقد كان البيتُ بقعةً مثاليّةً لكاتبٍ شابٍ وكاتبة شابّة ليقضيا فيها عاماً. وقد عملنا ـ أنا و«ل» ـ بكدٍّ هناك، فأنجزنا ما لم يكن أيٌّ منّا يعتقد أنّ من الممكن إنجازَه.

غير أنّنا عشنا باستمرار على شَفا الكارثة. فقد كان ربّا عملنا ـ وهما رجلٌ وامرأةٌ أميركيّان يعيشان في باريس معاً ـ يبعثان إلينا بمعاشٍ شهري قليل (قدره خمسون دولاراً)، وببدلٍ لبنزين السّيّارة، وبمالٍ نُطْعِمُ بهِ كلبَيْن من فصيلة «اللبرادور» كانا جزءاً لا يتجزّأ من أهل الدّار. وبشكل عام، فقد كانت التّرتيباتُ كريمةً بحقّنا: فلم يكن علينا أن ندفع إيجار البيت؛ ولئن عجز معاشُنا عن أن يفي بمتطلّبات عيشنا الأساسيّة في كلّ شهر، فإنّه كان يوفّر لنا حافزاً في بداية الشّهر الّذي يليه. وكانت خطّتُنا تقضي بأن نكسب بقيّة ما نحتاجُ إليه بالتّرجمة. فقبل أن نترك باريس لنستقرّ في الرّيف، كنّا قد رتّبنا لنفسيْنا عدداً من الوظائف تتكفّل بمصاريفنا على امتداد العام؛ غير أنّنا لم نأخذ في الحسبان أنّ النّاشرين غالباً ما يتباطأون في تسديد فواتيرهم؛ ونسينا كذلك أنّ الشّيكات المُرسَلَة من بلدٍ إلى آخر قد تستغرق أسابيعَ قبل أن تتوفّر لمحصّليها، وأنّها ما إنْ تتوفّر حتّى تتناقص بسبب عمولات البنُوك ورسوم التّحويل.

(*) تُراجع أيضاً المقدّمة الممتازة للرّواية الأولى، وقد وضعها الأستاذ كامل يوسف حسين وتشمل مجمل أعمال «أوستر».

(**) غنيّ عن البيان أنّ «L» تُلفظ ككلمة Elle، ومعناها «هي» بالفرنسيّة (المترجم).

ولمّا كنّا، أنا و«ل»، لم نترك لنفسِنا أيّ هامشٍ للخطإ [يعيننا على تحمّل خسائر أو مصاريفَ إضافيّةٍ غير متوقّعة] فقد وَجَدنا نَفْسيْنا نعاني في الغالِب مِن ضنك ماليّ مُيْئِس.

وإنّي لأذكر نوبات النّيكوتين الضّارية، وجسدي العديمَ الحسّ بسبب حاجتي العارمة [إلى النّيكوتين]، وأنا أبحث بين وسائد الكَنَبة وخَلْفَ الخزائن عن قطع نقديّة سَقَطَتْ سَهْواً؛ فأنت تستطيع أن تشتري بثمانية عشر سنتيماً (وهو ما يعادل ثلاثة سنتات أمريكيّة ونصف السّنت) سجائرَ «الباريزيّن» الّتي تُباع أربعاً أربعاً. وأذكر كيف كنتُ أُطعم الكلبيْن وأنا أفكّر أنّهما يأكلان أفضلَ ممّا آكُل. وأذكر نقاشاتي مع «ل» حين كُنّا نفكّر جدّياً في فتح علبة من طعام الكلاب لكي نتناولها للعشاء.

لقد كان دخلنا الآخر الوحيد يأتينا من رجل اسمه James Sugar(*) (وأنا لا أتقصّد أن أُلِحّ على الأسماء المجازيّة، غير أنّ الوقائع هي الوقائع، ولا أملك أن أفعل شيئاً حيالَها). وكان «سُكّر» يعمل مصوِّراً لمجلّة National Geographic ويتعاون مع واحدٍ من رَبّيْ عملنا في كتابة مقالة عن المنطقة الّتي نحيا فيها. فالتقط الصُّوَرَ طوالَ شهور عدّة، مسافراً في مقاطعة «بروفنس» جيئةً وذهاباً في سيّارة اكتراها بمالٍ وفَّرَتْهُ له مجلّتُهُ، فيقضي ليلته في منزلنا كُلّما كان قريباً منّا. ولمّا كانت المجلّة تقدّم له مالاً لمصروفه أثناء العمل، فقد كان يدسّ في جيوبنا ـ وبإحسان كبير ـ المبلغَ المُخَصَّصَ لمصاريف الفنادق، وهو مبلغٌ يصل إلى خمسين فرنكاً في اللّيلة الواحدة، إذا لم تخنّي الذّاكرة. والحقّ أنّني و«ل» صِرْنا صاحبيْ نُزُله الخاصَّيْن، وكنّا على الدّوام سعيديْن برؤيته لأنّه كان رجلاً ودوداً. لكنّ المشكلة الوحيدة هي أنّنا لم نعلم قطّ متى يصل. فهو لم يكن يُشْعِرُنا بوصوله هاتفيّاً، وقد تمضي أسابيع قبل أن يزورنا ثانيةً. ولذلك فقد تعلّمْنا ألاّ نعتمد على الأستاذ «سُكّر». وكان يأتي من لامكان، فيركن سيّارته الزّرقاء البرّاقة أمام المنزل، ويقضي عندنا ليلة أو ليلتين، قبل أن يختفي مجدّداً. وكان في كُلّ مرّة يغادرنا نفترض أنّها المرّة الأخيرة الّتي نراه فيها.

وجاءتنا أسوأُ اللّحظات في نهاية الشّتاء وبداية الرّبيع. فالشّيكات لم تَصِلْ، وسُرِقَ كَلْبٌ من الكلبيْن، وقَرَضْنا تدريجاً ما تبقّى من الطّعام المُدَّخَر في المطبخ، ولم يبقَ لدينا سوى كيس من البصل وقنينةٍ من زيت الطّبخ وعجينةِ فطيرةٍ كان أحدهم قد جاءَ بها قبل أن ننتقل إلى المنزل (أي أنّها كانت من بقايا الصيف الماضي). ولقد صَمَدنا، أنا و«ل»، طَوالَ الصّباح وبداية فترةٍ بعد الظهر، لكنّ الجوع في السّاعة الثّانية والنّصف كان قد استبدّ بنا، فذهبنا إلى المطبخ لنعدّ وجبتَنا الأخيرة. ونظراً لقلّة المواد الغذائيّة المتوفّرة لدينا، فقد كانت الوجبة الوحيدة الّتي بإمكاننا أن نعدّها هي فطيرةٌ من البَصَل.

بعد أن بقيتْ أكلتنا الجديدة في الفرنِ وقتاً بدا كافياً لإنضاجها، أخرجناها منه ووضعناها على الطّاولة ورُحْنا نحفر فيها. فوجدنا أنّها ـ خلافاً لجميع توقّعاتنا ـ أكلةٌ لذيذة؛ بل أعتقد أنّنا ذهبنا إلى القول إنّها قد كانت أفضلَ طعام ذقناه في حياتنا. لكنّ قَوْلنا ذاك كان ـ بلا ريب ـ محاولةً واهيةً لرفع معنويّاتنا؛ فما إن مَضَغنا من أكلتنا المزيدَ حتّى حلّت الخيْبَةُ، واضطُرِرْنا رغماً عنّا ـ وهو اضطرارٌ لم يسبق أن أحسسنا به بهذه القسوة ـ إلى الإقرار بأنّ الفطيرة لم تُطْبَخ جيّداً وأنّ وسطها ظلّ أبردَ من أن يؤكَلَ. ولم يسعنا إلاّ أن نفكّر بإعادتها إلى الفرن عشرَ دقائق أو خمس عشرة دقيقة أخرى. ونظراً لجوعنا، ونظراً لأنّ ما أكَلْنَاهُ قد استحثّ غددَنا اللّعابيّة، فإنّه لم يكن من السّهل أن نتخلّى عن الفطيرة.

وكظْماً لضيق صدرنا، فقد خرجنا لنزهة قصيرة، معتقديْن أنّ الوقت سيمضي أسرَع إنْ نحنُ اقتلعنا نفسيْنا من بين الرّوائح الجيّدة المنبعثة من المطبخ. ولعلّنا انجرفنا في نقاش عن شيءٍ ما (لَسْتُ أذكره)، ولكنْ بغضّ النّظر عمّا حدث وبغضّ النّظر عن الوقت الّذي قضيناهُ خارجاً، فإنّنا ما إنْ عدنا إلى البيت من جديد حتّى كان المطبخُ عابقاً بالدّخان. هُرِعنا إلى الفرن وأخرجنا الفطيرة، لكنّ الأوان كان قد فات. لقد ماتت وجبتُنا، احترقتْ، وتحوّلتْ إلى كتلة متفحّمة مسوَدّة، وتعذّر إنقاذُ ولو قطعةٍ صغيرةٍ منها.

قد تبدو قصّتُنا مضحكةً الآن، لكنّها لم تكن كذلك آنذاك على الإطلاق. فلقد سَقَطْنا في حفرة سوداء، وعجز أيٌّ منّا عن إيجاد سبيل للخروج منها. وفي السّنوات الّتي صرفتُها مناضلاً في إثبات إنسانيّتي، أشكّ أنّني وجدتُ لحظةً شعرتُ فيها بميلٍ أقلّ إلى الضّحك والتّنكيت من تلك اللّحظة. لقد كانت تلك هي النّهاية حقّاً، وكان ذلك أمراً رهيباً ومرعباً.

حدث ذلك السّاعةَ الرّابعةَ من بعد الظّهر. وبعد أقلّ من ساعة، ظَهرَ الأستاذ الجوّال «سُكَّر» فجأة، وهو يقود سيّارته باتّجاه المنزل وسط غَيْمَةٍ من الغبار والحصى والأوساخ تقرقش جميعُها من حوله. وإذْ أجتهدُ في التّفكير الآن، فإنّ في وسعي أن أرى حتّى هذه اللّحظة بسمَتَهُ السّاذجَة السّخيفَة وهو يقفز من سيّارته ملقياً علينا السّلام. لقد كانت معجزة، معجزةً حقيقيّة، وكنتُ هناك لأشهدها بأمّ عَيْني، وكنتُ حتّى تلك اللّحظة أعتقدُ أنّ أموراً كهذه لا تحدث إلاّ في الكُتب.

ودعانا «سُكّر» للعشاءِ تلك اللّيلة في مطعم ذي نجمتَين. فأكَلْنا طعاماً كثيراً وجيّداً، وأفرغنا في جوفنا عدّة زجاجاتٍ من النّبيذ، وضحكنا حتّى الجنون. ومع ذلك، وعلى الرّغم من جودة ذلك الطّعام، فأنا لا أذكر منه شيئاً. لكنّي لم أنسَ أبداً مذاقَ فطيرة البَصَل.

ـ ٢ ـ

لم تمض مدّةٌ طويلة على رجوعي إلى نيويورك (في تمّوز ١٩٧٤) حتّى أخبرني أحدُ أصدقائي بالقصّة التّالية: مسرح أحداثها هو

(*) أي: جايمس سُكّر

يوغوسلافيا، والزّمان هو الشّهور الأخيرة من الحرب العالميّة الثانية.

لقد كان عَمُّ [صديقي] «س» عضواً في مجموعة صِربيّة سريّة تقاوم الاحتلال النّازي. وذات يوم أفاق هو ورفاقه ليجدوا أنفسهم محاطين بالجنود الألمان، فاحتُجزوا في بيتِ مزارع في مكانٍ ما من الرّيف، وكان الثّلج يكسو الأرضَ بعلوّ قدم، ولم يَكن ثمّة مجالٌ للهرب. لم يدرِ الرّجالُ المحتَجَزون ما يفعلون باستثناء القرار بأنْ يُجرُوا قُرْعَةً فيما بينهم. وكانتْ خطّتُهم تقضي بأن يندفعوا خارج البيت واحداً واحداً، فينطلقوا عبر الثّلوج، ويروا إنْ لم يكن بإمكانهم أن يسلكوا طريق السّلامة(*). وكان دور عم «س» ثالثاً.

راقبَ عمُّ «س»، عَبْر النّافذة، الرّجلَ الأوّلَ ينطلق في الحقل المكسوّ بالثّلج. كان ثمّةَ وابلٌ من الرّصاص ينطلق من أسلحة منصوبة في الغابات، ثمّ سَقَطَ الرّجل. وبعد هنيهة، انطلق الرّجلُ الثّاني، وكان مصيره مماثلاً: فقد انفجر الرّصاصُ، ووقع ميّتاً في الثّلج.

ثمّ جاء دورُ عمّ صديقي. وأنا لا أدري إنْ كانَ قد تَرَدّدَ عند مَدْخل البيت؛ ولا أدري أيّة أفكار كانت تضرب رأسَه تلكَ اللّحظة. كان الأمر الوحيد الّذي أُخْبِرتُهُ أنّه شرع في الرّكض في الثّلوج بكلّ ما أوتي مِنْ قوّة. وبدا أنّه قد ركض إلى ما لانهاية. وفجأة شعر بألم في ساقه. وما هي إلاّ هنيهةٌ حتّى انتشر في جسده دفْءٌ طاغٍ، وفقد وعيَه.

حين أفاق، وَجَد نفسه مستلقياً على ظهره في عربة فلاّح. لم يخطر في باله كَمْ مضى من الوقتِ ولا كيفَ أُنقِذَ. فلقد فتح عينيْه، هكذا وببساطة، فإذا به يستلقي في عربة يجرّها على طريقٍ ريفيّة حصانٌ أو بَغْلٌ، وإذا بِهِ يحدّق إلى مؤخرة رأس فلاّح. تفحّص مؤخّرةَ ذلك الرّأس ثوانيَ عدّةً، ثم سُمِعَت انفجاراتٌ مَصدرُها الغابات. ولمّا كانَ عمّ «س» أضْعَفَ من أن يتحرّك، فقد واصَلَ النّظَرَ إلى مؤخّرة الرّأس، فإذا بالرّجل الّذي كان كاملاً للحظةٍ خَلَتْ يصير رجلاً من دون رأس!

ضجيجٌ أقوى، واضطرابٌ أشدّ. وأنا لا أستطيع القول إنْ كان الحصانُ استمرّ في جرّ العربة أم توقّف. ولكنْ، بعد دقائق وربّما ثوانٍ فحسب، إذا بجنود روس يأتُون مهرولين على الطّريق. سيّارات «جيب»، دبّابات، عشرات الجنود. وحين ألقى قائدُ الوحدة الرّوسيّة نظرةً على رِجْلِ عَمّ «س»، بَعَث به سريعاً إلى مستوصفٍ بُني في الجوار. ولم يكن ذلك المستوصفُ غير كُوخٍ خشبيّ مُخلّع ـ بيت دجاجٍ ربّما، أو بناء على مزرعةٍ ما. وهناك، أعلن طبيبُ الجيش الرّوسي أنَ السّاق لا يمكن إنقاذُها؛ وقالَ إنّها قد تضرّرتْ ضَرَراً بالغاً، وأنّ عليه أن يقطعها.

وراح عمُّ صديقي يصرخ، ويقول باكياً: «لا تقطعوا رجلي. أرجوكم، أتوسّلُ إليكم، لا تقطعوا رجلي!». لكنّ أحداً لم يُلقِ له بالاً بل شدّهُ معاونو الأطبّاء إلى طاولة العمليّات، وتناول الطّبيبُ منشارَهُ. وفي اللّحظة الّتي كان يهمّ فيها باختراق جِلْدِ السّاق، دوّى انفجارٌ آخر، فانهارَ سقفُ المستوصف وسقطتِ الجدرانُ وانمحى المكانُ برمّته. ومن جديد فقد عمُّ «س» الوعيَ.

حين أفاق هذه المرّة، وجَدَ نفسه في سرير. كانت الشّراشف نظيفة وناعمة، وكانت ثمّة روائحُ طيّبةٌ في الغرفة، وساقه لمّا تزلْ مَوْصُولةً إلى جَسَدِه. وبعد هنيهة، كان ينظر إلى وجه امرأة شابّة جميلة. كانت تبتسم له وتُلقمه حساءَ اللّحْم. وبدا له أنّه قد صحا في الجنّة. لقد أُنقِذَ ثانيةً، وحُمِلَ إلى بيتٍ آخَرَ من غير أن يعلم كيف جرى ذلك على الإطلاق.

بقي عمّ «س» في المنزل المذكور ووقع في حبّ المرأة الشّابّة الجميلة. لكنّ شيئاً لم ينتج عن هذه الحكاية العاطفيّة. وليتني كنت أعرف السّببَ، لكنّ «س» لم يزوّدني بالتّفاصيل. كُلُّ ما أعرفه هو أنَّ ساقَ عمّه سَلِمَتْ، وأنّه انتقل إلى أميركا ما إن انتهت الحربُ، ليبدأ حياةً جديدة. ولسبب أجهله (فالظّروف غامضة بالنّسبة لي)، صار عمُّهُ بائعَ بوليصات تأمين في شيكاغو.

- ٣ -

أنا و«ل» تزوّجنا عام ١٩٧٤. ووُلِدَ ابنُنا «دانيال» عام ١٩٧٧، لكنّ زواجَنا انتهى في العام التّالي. صحيح أنْ لا علاقة لهذا بموضوع حديثنا الجاري، غير أنّه يهيّئ المشهَدَ لحادثةٍ جَرَتْ في ربيع ١٩٨٠.

كُنّا نعيش في «بروكلين» آنذاك، والواحدُ منّا على بعد شوارع ثلاثة أو أربعة من الآخر وابنُنا يوزّع وقته بين شِقّتَيْنا. وذات صباح كان عليّ أن أمرّ على منزل «ل» لآخذَ «دانيال» إلى روضة الأطفال. وفي اللّحظة الّتي كنّا نهمّ فيها بمغادرة المنزل، فتحتْ «ل» نافذةَ شقّتها في الطّابق الثّالث لترمي إليّ ببعض المال. لعلّها أرادتْ أنْ أُلْقِمَ العدّاد حيث تقفُ سيّارتُها قطعاً نقديّةً إضافيّة، أو لعلّها أرادت أن أشتري لها غَرَضاً ما؛ لا أعلم سبب فعلتها بالضّبط. كُلّ ما تبقّى في ذاكرتي الآن هو نافذةٌ مفتوحة، وقطعةُ العشرةِ قروش تطيرُ في الهواء. وإنّي لأرى المشهدَ بوضوحٍ فائق، كأنّني درستُ صورَ تلك اللّحظة، أو كأنّ المشهدَ جزءٌ من حلُم يتكرّر منذ ذلك الوقت إلى الآن.

لكنّ القطعةَ النّقديّة اصطدمَتْ بشجرة، فتحوّل اتّجاهُها عن يدي ثمّ ارتدّتْ عن الشّجرة وحطّتْ من غير صوت في مكانٍ ما قريبٍ، واختفَتْ. وأنا أتذكّر أنّني انحنيْتُ ورحتُ أبحثُ في الشّارع، نابشاً بين أوراق الشّجرة وأفنانها عند أصل الشّجرة. لكنّي لم أعثر على القطعة النّقديّة في أيّ مكان.

(*) تعمّد بول أوستر أن يضع الجملة الأخيرة («لم يكن بامكانهم. . .») بالمعنى السّلبي تدليلاً على أنّ حُظوظ النّجاة قليلة. والجملة في الانكليزيّة ـ كما في العربيّة ـ مناقضة للمنطق وللّغة، ولكنّ المقصود هو ذاك بالضّبط (المترجم).

أستطيع أن أحدّد زمن تلك الحادثة في بداية ربيع ذلك العام، لأنني ذهبتُ بعدَ ظهرِ اليوم ذاته إلى «ميدان شاي» لأشاهد مباراة «بايسبول»: وكانت هذه المباراة فاتحة ذلك الموسم الرّياضي. وقد حصل صديقٌ لي على تذكرتيْن مجّانيتيْن، فتكرّم بأنْ دعاني للذّهابِ معه. ولم أكن قد شاهدتُ مباراةً افتتاحيّة قَبْلاً، ولذلك فإنّي أذكر المناسبةَ جيّداً.

وصلنا باكراً (فقد كان علينا أن نأخذ تذكرتيْنا من شبّاك تذاكر معيّن). وفي الوقت الّذي ذهب فيه صديقي ليُنهي أمر تذكرتيْنا، رحتُ أنتظره أمام أحد مداخل الميدان الرّياضي. انزويْتُ في مكان صغير لأُشعل سيجارةً (وكانت ثمّة ريحٌ قويّةٌ تعصف ذلك اليومَ). وهناك على الأرض، وعلى مسافةٍ من رجلي لا تعدو بوصتَيْن، استلقت قطعةٌ نقديّةٌ من فئة العشرة قروش. انحنيْتُ، والتقطتُها، ووضعتُها في جيبي. ومع أن ما سأقوله سيبعث على الاستهزاء، فإنّي كنتُ متيقّناً آنذاك أنّها القطعةُ النّقديّةُ الّتي سبق أن أضعتها في «بروكلين» ذلك الصّباحَ بالذات.

ـ ٤ ـ

في روضة الأطفال حيثُ كان يذهبُ ابني، كانت هناك فتاةٌ صغيرة يسعى والدها إلى الطّلاق وكنتُ أحبُّ أباها، بشكل خاصّ؛ فهو رسّام مكافح يعتاش من رسوم وتخطيطاتٍ معماريّة. وكانت رسومه جميلةً فعلاً، في رأيي، لكنّه لم يوفَّقْ في إقناع التجّار بدعم عمله. والمرّة اليتيمة الّتي عَرض فيها رسومَه، أفلستْ صالةُ العَرْض سريعاً بعدها.

لم يكن «ب» صديقاً حميماً، لكنّنا استمتعنا برفقتنا المشتركة؛ وكنت كلّما رأيته أعودُ إلى البيت حاملاً إعجاباً متجدّداً بحَزْمِه وهدوئه الدّاخلي. ولم يكن ممّن يتذمّرون أو يأسفون على حاله؛ وأيّاً كانتْ كآبةُ الأمور الّتي نزلتْ بهِ في السّنوات الأخيرَة (من مشاكل ماليّة لا تنتهي، ونقص في النّجاح الفنّي، وتهديدات صاحب الشقّة بطرده منها، وصعوبات مع زوجته السّابقة) فإنّ أيّاً منها لم يخلخلْ نظامَه العام؛ بل واصل الرسمَ بالشّغَفِ الّذي لازمه دوماً. وخلافاً للكثيرين فإنّه لم يعبِّرْ قطُّ عن مشاعر المرارة أو الحَسَد تجاه الفنّانين الّذين يقلّون عنه موهبةً لكنّهم يتمتّعون بمراكز أو وظائف أفضل.

وكان أحياناً يذهب إلى متحف المتروبوليتان، حين لا يعمل على لوحاتِه الخاصّة، فيقلّد صورَ المعلّمين الكبار. وأذكر أنّه حاكى لوحةً لـ «كاراڤاتشيو»(*) استرعت انتباهي بشكلٍ مطلق. لم يكن ما رسمه محاكاةً (copy) بقدر ما كان نسخةً طبقَ الأصل (replica)، نسخةً ثانيةً (duplication) عن اللّوحة الأصليّة. وفي واحدةٍ من تلك الزّيارات إلى المتحف المذكور، رَصَد مليونيرٌ من تكساس «ب» وهو يعمل، فحاز إعجابه إلى درجة تكليفه بأن ينسج لوحةً لـ «رينوار»؛ وقد أهدى المليونير هذه اللّوحة فيما بعد لخطيبته.

(*) رسّام إيطالي (١٥٠٥ ـ ١٦٠٩) (المترجم).

كان «ب» مفرطَ الطّول (ستّ أقدام وخمسة إنشات، أو ستّ أقدام وستّة إنشات)(*)، حسنَ المظهر، لطيفَ المعشر؛ وهي صفات جعلتِ النّساءَ، بخاصّة، ينجذبْنَ إليه. وحين أنهى معاملات طلاقه من زوجته السّابقة وتنقّل في أرجاء المجتمع، لم يجدْ صعوبةً في العثور على صديقات. وكنتُ أراه مرّتيْن أو ثلاث مرّاتٍ في السَّنَة؛ فأعثر على امرأةٍ جديدة في حياته في كُلّ مرّة. وكُنّ جميعهنّ مولعاتٍ بِهِ، لكنّ أيّاً من علاقاته لم تستمرّ فترةً طويلة، لهذا السّبب أو ذاك.

بعد عامين أو ثلاثة أعوام، نفّذ مالكُ المنزل تهديداته، وطَرَدَ «ب» منه، فغادر المدينة وانقطع الاتّصالُ بيننا.

ومضتْ سنوات أخرى، وذات ليلة عاد «ب» إلى المدينة ليحضر حفلة عشاء. كنّا أنا وزوجتي هناك أيضاً. ولمّا علمنا أنّ «ب» في سبيله إلى أن يتزوّج فقد طلبنا إليه أن يخبرنا بقصّة لقائه بزوجته المرتقبة.

قال إنّه قبل ستّة شهور كان يتحدّث مع صديق له على الهاتف. وكان هذا الصّديق قلقاً عليه، وراح بعد برهة يوبّخه لعدم زواجه من جديد. قال له: «لقد طلّقتَ امرأتَكَ منذ سبع سنوات، وكان من الممكن أن تستقرّ منذ ذلك الحين مع واحدة من عشرات النّساء الجذّابات المميّزات، لكنّك صرفتهنّ جميعاً، ولم تكن أيّةُ واحدةٍ منهن لتلائمك. فماذا دهاك يا «ب»؟ ماذا تريد بحقّ السّماء؟»

ـ «لا شيء»، قال «ب». «الأمر ببساطة هو أنّني لم أعثر على الشّخص الملائم. هذا كلّ شيء».

ـ «إذا صَحّ هذا فإنّك لن تعثر عليها مطلقاً»، أجابَ الصديق. «أعني، هل صادَفْتَ امرأةً تشبه ما تبحث عنه؟ سَمّ لي واحدةً. أتحدّاك أن تسمّي واحدةً».

اعترى «ب» ذهولٌ من حدّة صديقه. فتوقَّفَ ليتأمّلَ السؤال بعناية. نعم، قال أخيراً، هناك امرأةٌ واحدة، امرأةٌ اسمُها «إ» كانَ يعرفها حين كانَ طالباً في جامعة هارڤرد قبل أكثر من عشرين سنة. لكنّها كانت على علاقةٍ برجل آخر في ذلك الزّمن، وكان هو [أي «ب»] على علاقة بامرأةٍ أخرى (هي الّتي ستصير زوجتَه السّابقة)، ولم يحدُث أيُّ تطوّر بينهما. لم تكن لديه أيّة فكرة عن مكان «إ» الآن، قال لنفسه، لكنّه لن يتردّد في أن يتزوّج مرّةً أخرى إنْ هو التقى بواحدةٍ مثلها.

وكانت تلك هي خاتمة الحوار. فحتّى اللّحظة الّتي ذكر فيها «ب» صديقتَهُ «إ» أمام صديقه، لم يكن «ب» قد فكّر طوال أكثر من عشرة أعوام في هذه المرأة. لكنّها إذ تطفو مجدّداً على سطح خياله الآن، فإنّه يجد صعوبة في أن يفكّر بأيّ أمرٍ آخر. ولقد فكّر بها بشكل ثابت على امتداد الأيّام الثّلاثة أو الأربعة التّالية، عاجزاً عن أن ينفض عنه الشّعُورَ بأنّ فرصته الوحيدة في السّعادة قد ضُيّعَتْ قبل سنوات كثيرة. وفجأةً، وكأنّ حدّة هذه الأفكار بَعَثَت بإشارةٍ ما إلى العالم، رنّ جرسُ الهاتف

(*) أي ١٩٧ سنتماً أو أقلّ من ذلك بقليل (المترجم).

ذات ليلة. وكانت «إ» على الطّرف الآخر

أبقاها «ب» على الهاتف أكثر من ثلاث ساعات. لم يكدْ يعرف ما قال لها، غير أنّه راح يتحدّث إلى ما بعد منتصف اللّيل، وفي يقينه أنّ أمراً بالغ الأهميّة قد حدث وأنّه لا ينبغي أن يدعها تهرب هذه المرّة.

والحال أنّ «إ» بعد أن تخرّجتْ من الجامعة التحقت بفرقة راقصة، وكرّستْ نفسها لعملها طوال عشرين عاماً. لم تتزوّجْ قطّ، وهي الآن على وشك أن تتقاعد من عملها راقصةً؛ فهي تتّصل بأصدقائها القدامى ساعيةً إلى أن تجدّد اتّصالها بالعالم. لقد فقدتْ عائلتها (قُتل أبواها في حادث سيْر حين كانت طفلةً) فتولّتْ رعايتَها عمّتان لها هما من بين الأموات الآن.

رتّب «ب» موعداً للقائها في اللّيلة التّالية. وحين جلسا معاً لم يمضِ وقتٌ طويل حتّى اكتشف «ب» أنّ مشاعره نحوها كانت بالقوّة الّتي تخيّلها منْ قبل. لقد وقع في حبّها من جديد، وبعد أسابيع عدّة تَمّتْ خطبتُهما تمهيداً لزواجهما.

ولكي تكون الحكايةُ أكثر كمالاً ممّا هي عليه حتّى الآن، اتّضحَ أنّ «إ» ثريّةٌ. فقد كانت عمّتاه ثريّتيْن، وورثت بعد موتهما كلّ أموالهما. وهذا يعني أنّ «ب» لم يعثر على الحبّ الحقيقي فحسْب، بل اختفت كذلك ـ وعلى نحو فجائي ـ المشاكلُ الماليّة القاهرةُ الّتي نزلتْ به سنينَ طويلة. ولقد حدث كلُّ هذا دفعةً واحدة.

بعد عام أو عاميْن على زواجهما رُزقا بطفل. وفي التّقرير الأخير، فإنّ الأم والأب والطّفل عاشوا عيشة هنيئة

ـ ٥ ـ

منذ اثنتي عشرة سنة سافرتْ أختُ زوجتي للعيش في تايوان، وفي نيّتها أن تدرُسَ اللّغة الصّينيّة (الّتي تتكلّمها اليومَ بطلاقة مُذهِلة) وأن تَعُول نفسَها بتعليم الإنكليزيّة لصينيّين في تايبي. كان ذلك قبل عام واحدٍ تقريباً على لقائي بزوجتي، الّتي كانت آنذاك تلميذةً تتابع دراساتها العليا في جامعة كولومبيا في نيويورك.

ذات يوم كانت أختُ الّتي ستصير زوجتي تتحدّث إلى صديقة لها أمريكيّة، صديقة شابّة سافرتْ هي الأخرى إلى تايبي لتدرس الصينيّة. وتطرّق الحديثُ إلى عائلتيْهما في الوطن الأمّ، وأدّى هذا الحديث بدوره إلى الحوار التّالي:

ـ «لي أختٌ تعيشُ في نيويورك»، قالتْ أُختُ الّتي ستصير زوجتي.

ـ «وأنا كذلك»، ردّتْ صديقتها.

ـ أختي تعيش في الجانب الغربي الأعلى من المدينة

ـ وأختي كذلك.

ـ أُختي تعيش في الجانب الغربي من شارع ١٠٩.

ـ صدّقي أو لا تصدّقي، أختي تعيش هناكَ كذلك

ـ أختي تعيش في عمارة رقم ٣٠٩ الكائنة في الجانب الغربي من شارع ١٠٩.

ـ وأختي كذلك!

ـ أختي تعيش في الطّابق الثّاني من عمارة ٣٠٩ الكائنة في الجانب الغربي من شارع ١٠٩.

أخذتِ الصّديقةُ نَفَساً عميقاً، ثمّ قالت. «أَعلمُ أنّ ما سأقوله سيبدو ضرباً من الجنون، لكنّ أختي تعيش هناك كذلك».

أنْ يجد المرءُ مدينتيْن تبعد الواحدةُ منهما عن الأخرى بُعْدَ تايبي عن نيويورك لَهُوَ أمرٌ يكاد أن يكون مستحيلاً. فالمدينتان تقعان على طرفي الأرض المتقابليْن، وتفصل بينهما مسافةٌ تتجاوز عشرةَ آلاف ميل، وحين يكون اليومُ نهاراً في الأولى يكون ليلاً في الأخرى. وإذ كانت المرأتان الشّابتان في تايبي تتبادلان الدّهشة بسبب الصّلة المذهلة الّتي كشفتاها للتوّ، فقد رجّحتا أنّ أختيهما نائمتان في تلك اللّحظة. والحقّ أنّ كُلاّ منهما كانت نائمةً في شقّتها في الطّابق نفسه من البناية نفسها في شمالي مانهاتن في نيويورك، غافلتيْن عن الحوار الّذي يدور بصددهما على الطّرف الآخر من العالم.

لم تكن الأختان القاطنتان في نيويورك على معرفة الواحدة منهما بالأخرى، رغم رابطة الجوار. وحين التقتا (بعد عاميْن) لم تكن أيٌّ منهما تعيشُ في تلك العمارة.

في ذلك الوقت كنتُ أنا و«سيري» قد تزوّجنا. وذات ليلة كُنّا في طريقنا للقاء شخص ما فعرّجنا على مكتبة في جادّة برودواي لكي نتصفّح بعض الكتب دقائق قليلة. ولابدّ أنّنا تنقّلنا بين ممرّات مختلفة. ولا أذكر إنْ كانت «سيري» أرادت أن تريني شيئاً أو كنت أنا من أراد أن يريها شيئاً، ولكنْ أيّاً يكن الأمر فقد نطق الواحدُ منّا باسم الآخر عالياً. وما هي إلاّ هنيْهة حتّى هُرعتْ امرأةٌ إلينا. «أنتَ پول أوستر، وأنتِ سيري هوستڤاد، أليس كذلك؟». قلنا: «هذا بالضّبط من نكون. كيف عرفتِ ذلك؟». فشرحتْ لنا المرأةُ أنّ أختها وأُختَ «سيري» كانتا تلميذتين معاً في تايوان.

لقد أُحكمتِ الدّائرةُ أخيراً. ومنذ تلك اللّيلة في المكتبة لعشر سنوات خلت، أصبحتْ هذه المرأة واحدةً من أفضل أصدقائنا وأشدّهم إخلاصاً.

ـ ٦ ـ

«س» شاعرٌ فرنسيّ. ويعرف واحدُنا الآخرَ منذ ما يزيد على العشرين عاماً. ورغم أنّنا لا نتقابل مراراً (فهو يعيش في باريس وأعيش أنا في نيويورك) فإنّ الرّباط بيننا لمّا يزل قويّاً. إنّه رباطٌ أخويٌّ، بشكلٍ أو بآخر، لكأنّنا كنّا أخويْن حقيقيّيْن في حياة سابقة.

ينطوي «س» على تناقضات شتّى. فهو منفتح على العالم ومغلق عنه في الوقت عينِه؛ وهو شخصيّةٌ كاريزميّة [ساحرة] محاطة بالأصدقاء من كلّ صوب (فهو مشهور بحنانه، ومزاحه اللاّئق، وحديثه) لكنّه امرؤ جرحته الحياةُ فراح يكافح من أجل إنجاز مهمّات بسيطة يُسلّم بها معظمُ

النّاس الآخرين. وعلى كونِهِ شاعراً موهوباً ومفكّراً في الشّعر، فإنّه يواجه عوائقَ كتابيّةً متعدّدة ونزعاتٍ سقيمةً من الشكّ بالذّات، ويواجه أيضاً ـ وهو ما يبعث على الاستغراب لكون «س» شديدَ الكرم ـ قدرةً على تحمُّل النزاعات والأحقاد القديمة النّاتجة عن مبدأ مجرّدٍ أو تافهٍ.

ليس ثمّة من يحظى بالإعجاب العام أكثر ممّا يحظى به «س»، وليس هناك من هو أشدُّ موهبةً وقدرةً على استرعاء الانتباه؛ ومع ذلك فقد جهد في أن يهمِّش نفسَه. فمنذ انفصاله عن امرأته لسنواتٍ كثيرةٍ خَلَتْ، وهو يعيش وحيداً في شقق صغيرة ذات غرفة نوم واحدة، على مبلغ من المال يكاد أن يكون لا شيء، ووظائف متقطّعة؛ فلا ينشر إلاّ القليل ويرفض أن يكتب كلمةً واحدةً في النّقد رغم أنّه يقرأ كلَّ شيء ويملك معرفة بالشّعر المعاصر تفوق معرفةَ أيٍّ كانَ في فرنسا. وبالنّسبة لأولئك الّذين يحبُّون «س» (ونحن كُثُر)، فإنّه غالباً ما يشكّل لنا مصدرَ قلق؛ فبقدر ما نحترمه ونحرص على ما فيه صلاحُهُ، فإنّنا نقلق عليه أيضاً.

لقد عاش طفولةً شاقّة. وأنا لا أدري المدى الّذي تفسِّرُ بِهِ هذه الحقيقةُ أيّما أمرٍ، لكنّنا ينبغي ألاّ نتجاهل الحقائق في كُلِّ حال. وأمّا أبوه فيبدو أنّه هرب مع امرأةٍ أخرى حين كان «س» لايزال صغيراً. فنما صديقي طفلاً وحيداً، يفتقر إلى حياةٍ عائليّة يتحدّث عنها، وعاش إلى جانب أمّه. لم ألتقِ بأمّ «س» قطّ، لكنّها امرأةٌ غريبة الأطوار، حسب جميع ما وردني من أخبار. فقد انخرطَتْ في سلسلة من العلاقات العاطفيّة أثناء طفولة «س» ومراهقته، وكانت كُلُّ علاقةٍ منها تتمّ مع رجل يصغُرُ ذاكَ الّذي سَبَقَ لها أن عاشَرَتْهُ. وحين غادر «س» المنزلَ في الحادية والعشرين من العمر ليلتحق بالجيش، لم يكن صديقُ أمّه ليتجاوزه في السّنّ بكثير. وفي السّنوات الّتي تلتها صارَ هدفُ حياتها الرّئيسي هو القيام بحملة لرفع أحد الكهنة الإيطاليين إلى رتبة القدّيسين (وقد أفلت اسم ذلك الكاهن من ذاكرتي الآن)؛ وأمطرت السّلطاتِ الكاثوليكيّة بوابل من الرّسائل الّتي لا عدّ لها ولا حصر، تُعَظّم فيها قَداسَةَ هذا الرّجل؛ بل إنّها كلّفتْ فنّاناً ـ ذاتَ يوم ـ بأن يصنع تمثالاً يكون حجمُه بحجمه؛ وها هو التّمثال ينتصب في حديقة منزلها الأماميّة شاهداً دائماً على القضيّة الّتي كافحتْ من أجلها.

لم يكن «س» أباً، لكنّه أصبح أباً زائفاً ـ إذا جاز التّعبير ـ منذ سبع سنواتٍ أو ثمانٍ. فبعد أن اختلف مع صديقته (فانفصلا مؤقّتاً) أقامتْ هذه الصّديقة علاقةً قصيرة مع رجلٍ آخر، وحَمَلَتْ منه، ثمّ انقَطَعَتْ علاقتُها الجديدةُ على الفَوْر تقريباً؛ غير أنّها قرّرت الاحتفاظ بالطّفلة. وعلى الرّغم من أنّ «س» لم يكن أباها الحقيقيّ، فقد كرّس نفسَهُ لها منذ ولادتها، وهو يعبدها كما لو كانت من لحمِهِ ودمه.

وحدث أن زار «س» صديقاً ذات يوم منذ حوالي أربعة أعوام. وكان في بيت هذا الصّديق جهازُ «مينيتيل»، وهو حاسوبٌ صغيرٌ تقدّمُهُ شركةُ التلفونات الفرنسيّة مجاناً. ويتضمّن «المينيتيل» ـ من بين ما يتضمّن ـ عناوينَ جميع النّاس في فرنسا وأرقامَ هواتفهم. وإذْ جلس «س» يعبث بآلة صديقِهِ الجديدة، فقد خطر له فجأة أن يفتّش عن عنوان أبيه، فوجده في «ليون». وحين رجع إلى بيته في نهاية ذلك اليّوم وَضَع واحداً من كتبه في مغلّفٍ وأرسله إلى ذلك العنوان في «ليون»، مفتتحاً بذلك أوّلَ اتّصالٍ بأبيه بعد ما يزيد على الأربعين عاماً. ولم يكنْ قد خَطر بباله، حتّى تلك اللّحظة، أنّه كان يريد أن يقوم بما قام به للتوّ.

وفي اللّيلة عينها، صادف صديقةً مُحلِّلةً نفسيّةً، في مقهى، وأخبرها بأفعاله الغريبةِ غيرِ المتعمَّدَة تلك. قال لها إنّه أحسَّ كأنّ أباه يناديه، وكأنّ قوّةً غامَضةً في داخله قد انطلقَتْ من عقالها. ونظراً لأنّه لم يكن يحتفظ بأيّ ذكرى عن أبيه، فإنّه لم يكن قد بدأ في تخمين تاريخ آخرِ مرّة شاهَدَ فيها واحدُهما الآخر.

فكّرتِ المرأةُ لحظةً، ثمّ سألت: «كم عُمْر «ل»، وهي ابنة صديقة «س»؟

ـ «ثلاث سنوات ونصف السّنة»، أجاب «س».

ـ «لستُ متأكّدة ممّا سأقوله الآن»، أجابت المرأةُ، «ولكنّي على استعداد لأن أراهن بأنّ عمرك أنتَ قد كان ثلاثةَ أعوام ونصف العام في المرّة الأخيرة الّتي شاهدتَ فيها أباك. أقولُ هذا لأنّكَ تحبُّ «ل» كثيراً؛ وإنّ تماهيك معها قويٌّ جدّاً، وأنتَ تعيش حياتَك من جديد من خلالها».

بعد أيّام قليلة، تلقّى «س» ردّاً من أبيه في «ليون»، وجاء الردُّ على شكل رسالةٍ حارّة ورقيقة للغاية. فبعد أن شكر الأبُ ابنَه على الكتاب المُرْسَل، راح يخبره عن شدّة اعتزازه بأن يعلم أنّ ابنَه قد نما ليصبح كاتباً. وأضافَ الأب أنّ الطَّرْدَ البّريدي الّذي تلقّاه قد وصله ـ ويا للمصادفة البحتة! ـ في عيد ميلاده، وأنّ رمزيّة المبادرة قد هزّتْه كثيراً.

غير أنّ شيئاً من هذا لم يتطابقْ مع ما كان «س» قد سَمِعه عن أبيه طوال طفولته. فقد أخبرتْهُ أُمُّه أنّ أبّاه وحشٌ من وحوش الأنانيّة، لأنّه هجرها لصالح امرأةٍ «قذرة» ورفض أن يقيم أيّ علاقة مع ابنه. ولقد صدّق «س» هذه الحكايات، وتحاشى الاتّصالَ بأبيه. غير أنّه، بسبب قوّة الرّسالة الّتي وصلته الآن، لم يعد يدري ما يُصدِّق.

وقرّر أنْ يجيب على رسالة أبيه. وكانت لهجتُهُ في هذه الرّسالة حذرةً، لكنّه قامَ بكتابتها على كُلِّ حال. وخلال أيّام تلقّى رسالةً ثانية كانتْ بالحرارة والرقّة اللّتين اتّصفتْ بهما رسالةُ أبيه الأولى. وهكذا شَرَعَ «س» وأبوه بالمراسلة، الّتي استمرّتْ شهراً أو شهرين، وراح «س» يفكّر في السّفر إلى ليون ليلتقي بأبيه وجهاً لوجه.

غير أنّه قبل أن يعقد العَزْمَ على أيّة خطّة محدّدة، تلقّى رسالةً من زوجة أبيه تشعره فيها بأنّ أباه قد مات. وكتبتْ في الرّسالة أنّ الأب قد كان في صحّة سيّئة في السّنوات الماضية، وأنّ تبادلَ الرّسائل الأخير مع «س» قد بثّ في نفسه سعادةً كبيرة، فامتلأت أيّامُه الأخيرةُ بالتّفاؤل والفَرَح.

وكانت تلك المرّة الأولى الّتي سمعتُ فيها عن التّراجعات الهائلة الّتي حدثتْ في حياةِ «س». ففي القطار الّذي أقلّهُ من باريس إلى ليون (حيث سيزور «زوجة أبيه»(*) للمرّة الأولى) كتب لي رسالةً يوجز فيها أحداثَ الشّهر الأخير. ولقد سجّل خطُّهُ كُلَّ هَزّاتِ القطار، كما لو أنّ القطارَ صورةٌ مطابقة للأفكار الّتي تتسارع في رأسه؛ وهو يصف ذلك في مكان ما من الرّسالة فيقول: «أشعر كأنّني صِرتُ شخصيّةً روائيّةً في واحدةٍ من رواياتك».

لم يكن بالإمكان أن تكون زوجةُ أبي «س» أكثر وداً ممّا كانتْ عليه أثناء زيارته لها. وقد علم «س» - من بين ما علم - أنّ أباه كان قد أُصيب بنوبةٍ قلبيّة في صباح عيد ميلادِهِ الأخير (وكان ذلك في اليوم الّذي فتّش فيه «س» عن عنوانه في جهاز «المينيتيل»). وعلم أيضاً أنّه (أي س) كانَ - بالفعل - يبلغ من العمر ثلاثةَ أعوام ونصفَ العام حين حصل طلاقُ أبويْه. وراحت زوجةُ أبيه تخبره قصّةَ حياته من وجهة نظر أبيه، وهي وجهةُ نظر تناقضُ كُلَّ ما كانتْ أمُّهُ قد أخبرتْهُ به. فالرّواية الأولى تؤكّد أنّ أُمّه هي الّتي هَجَرتْ أباه، وأنّ أمّهُ هي الّتي منعتْ أباه من رؤيته، وأنّ أُمّه هي الّتي فَطَرَتْ قلبَ أبيه. وأخبرتْ زوجةُ أبي «س» الأخيرَ كيف كان أباه يأتي إلى باحة المدرسة حين كان «س» مايزالُ صغيراً ليلقي عليه النّظرات من خلال سور المدرسة؛ ولقد تذكّر «س» ذلك الرّجل، لكنّه كان يخاف منه لأنّه لم يكن يعرف هويّتَهُ.

وهكذا صارتْ حياةُ «س» حياتيْن؛ فقد كان إزاء روايتيْن: رواية «أ» ورواية «ب»، تحكي كُلّ منهما قصّتَه. ولقد عاشهما معاً، وبالقدرِ نفسه: حقيقتيْن تلغي واحدتُهما الأخرى. فبقي طَوال حياته - ومن غير أن يعلم - في عُرْضِ الطّريق.

كان أبوه يملك مخزناً صغيراً للقرطاسيّة (فيه ما يُستخدم في العادة من ورقٍ وموادّ للكتابة، إضافة إلى كتبٍ شعبيّة للإيجار) يوفّر له ما يقيم أَوْدَه؛ وأمّا العقار الّذي خلّفَه فقد كانَ شديدَ البساطة. غير أنّ الأرقام ليست ذاتَ أهمّية، بل إنّ ما يهمّ هو أنّ زوجةَ أبي «س» (وهي الآن امرأةٌ طاعنةٌ في السنّ) ألحّتْ على اقتسام المال مع «س» مناصَفَةً. لم يكن في وصيّة الزّوج ما يتطلّب ذلك؛ ولم تكن مضطرّة من النّاحية المعنويّة إلى أنْ تتخلّى عن قرش واحدٍ من مدّخرات زوجها. لكنّها قامتْ بما قامتْ به لأنّها أرادتْ ذلك، ولأنّ اقتسامها المالَ مع «س» قد جعلها أكثرَ سعادةً ممّا لو كانت احتفظت بهِ لنفسها.

- ٧ -

حين أُفكّر في الصّداقة - ولاسيّما في حقيقة أنّ بعض الصّداقات تدوم وبعضها لا يدوم - فإنّي أتذكّر أنّني طوال السّنوات الّتي قُدْتُ فيها سيّارةً انفجَرَتْ أربعةُ أُطُرٍ فحسب، وكانَ يُرافقني في كُلِّ مرّةٍ الشّخصُ نفسه (وذلك في ثلاثة بلدان مختلفة، وعلى امتداد ثمانية أعوام أو تسعة). لقد كان «ج» زميلاً لي على مقاعد الدّراسة؛ ورغم أنّ شيئاً من الاضطراب والتّعارض لازم علاقتنا على الدّوام، فقد حدث أنْ كنّا في فترة من الفترات صديقيْن حميميْن. وذات ربيع، حين كنّا مانزالُ في سنواتنا الجامعيّة الأولى، استعرنا سيّارةَ أبي «الستايشن» وقُدْناها صعوداً في عراءِ «الكيبيك». في ذلك الجزء من العالم تتغيّر الفصولُ بوتيرة أبطأ، ولم يكن الشّتاء قد انتهى بعدُ. انفجر إطارُ سيّارتنا الأوّل، لكنّ ذلك لم يشكّل مشكلة كبيرةً لنا (فقد كُنّا مُجَهَّزيْن بدولابٍ إضافيّ). ولكنْ حين انفجر إطارٌ ثانٍ بعد أقلّ من ساعةٍ، كان علينا أنْ نتوقّف في الرّيف القَفْر المتجمّد معظمَ اليوم. في ذلك اليوم استخففتُ بالحادثة معتبراً إيّاها مجرَّد علامةٍ من علامات الحظّ السيّئ. لكنْ حين جاء «ج» إلى فرنسا، بعد أربع سنوات أو خَمْس، ليزورني وليزور «ل» في المنزل الّذي كنّا نرعاه، تكرّر الأمر. فلقد ذهبنا إلى «إكْس آن بروڤانس» (الّتي تبعد ساعتيْن بالسيّارة) طَوالَ النّهار، وحين عُدْنا أدراجنا في ساعة متأخّرة من ذلك اليوم نقود في درب معتم ريفيّ معزُولٍ، انفجر واحدٌ من دواليبنا. قلتُ لنفسي: «إنّها مصادفةٌ بحتة»، وطَرَدتُ الحادثةَ من رأسي. ولكنْ، بعدَ سنواتٍ أربع، أثناء الشّهور الشّاحبة من زواجي بـ «ل»، جاء «ج» لزيارتنا من جديد في ولاية نيويورك هذه المرّة حيث كنّا نعيش مع طفلنا «دانيال». وذات هنيهة ركبنا أنا و«ج» السيّارة لنذهب إلى مخزنٍ نشتري منه ما نحتاجه للعشاء. أخرجتُ السيّارة من الكاراج، ودُرتُ بها حول ممرّ السيّارات ذي الأخاديد المُوحلَةِ ثمّ تقدّمتُ بها إلى حافّة الطّريق. إذّاك فحسب، وفيما رحتُ أتحيّنُ مرورَ سيّارةٍ عابرة، سمعتُ صفيراً لا يدعُ مجالاً للشّك بأنّه صفيرُ هواءٍ مُتسرِّب. لقد انفجر دولابٌ آخر، قبل أن نغادرَ المنزل هذه المرّة. ضحكنا أنا و«ج» طبعاً، ولكنّ الحقّ أنّ صداقتنا لم تَسْتَعِدْ عافيتَها بعد هذا الإطار المنفجر الرّابع. أنا لا أقول إنّ الدّواليب المنفجرة كانت مسؤولةً عن ابتعادنا الواحد منّا عن الآخر، لكنّها كانت رمزاً يشير إلى كيفيّة انتصاب الحوائلِ بيننا على الدّوام. لا أريد أن أبالغ، ولكنّي حتّى هذه اللّحظة لا أستطيعُ أن أُقنع نفسي بأنّ تلك الدّواليب كانت غيرَ ذاتِ معنى. فالحال أنّ صلتي بـ «ج» قد انقطعت، ولم نتحادث منذ أكثر من عشر سنوات.

- ٨ -

ذات بعد ظُهرٍ لسنواتٍ كثيرةٍ خَلَتْ، تعطّلتْ سيّارة أبي أمام الضّوء الأحمر. كانت ثمّة عاصفةٌ رهيبة تهبّ؛ وفي اللّحظة الحاسمة الّتي توقّف فيها المُحَرِّك، ضَرَبتْ صاعقةٌ شجرةً كبيرةً عند جانبِ الطّريق. فانشقّ جذعُ الشّجرة نصفيْن. وفيما كان أبي يجهد في إعادة تشغيل المحرّك (من غير أن يدري أنّ النّصفَ الأعلى من الشّجرة كان على

(*) في حدّ علمي، لا يُوجد في العربية لفظٌ مقابلٌ لـ «Step - mother» للأسف. وغنيّ عن البيان أنّ اللّفظ الأخير يتضمّن كلمةَ الأمّ الّتي تختفي في الكلمة المعرَّبة، فتَضيع بذلك الحميميّة الّتي راحتْ تربط الابنَ بـ «زوجة أبيه» (المترجم).

وشك السّقوط) ضغط سائقُ السّيارة الّتي كانت خلفَ سيّارة أبي ـ وكان يرى ما يوشك أن يحدث ـ على دوّاسة البنزين دافعاً سيّارةَ أبي إلى خطّ التّقاطع [مع السّيارة القادمة من الجهة المقابلة]. وما هي إلاّ برهةٌ حتّى تهاوت الشّجرةُ وحطّتْ في البقعة الّتي كانت سيّارةُ أبي فيها قبل أن تدفعها السّيّارةُ الأخرى. إن ما كان يقرب أن يكون نهايةً لحياة أبي أثبت أنّه لا يعدو أن يكون إنذاراً وشيكاً وفصلاً موجزاً من فصول حياته المستمرّة.

بعد عام أو عامين على وقوع هذه الحادثة، كان أبي يعمل على سطح بناية في مدينة «جيرزي». ولا أدري ما حدث بالضّبط (فلم أكن هناك لأشهدَ الواقعة)، ولكنّ أبي زلّ عن الحافّة وبدأ يهوي إلى الأرض. لقد كان متوجّهاً، مرّةً أخرى، صوب كارثةٍ محقّقة، لكنّه أُنْقِذ من جديد. فلقد قَطَع سقوطَهُ حَبْلُ غَسيل، وخَرَجَ مِن الحادثة ببضع رضّات وخدوشٍ فقط. لم يُصَبْ حتّى بارتجاجٍ في المخّ، ولا بكسرٍ واحد. وفي ذلك العام عينه، استأجر جيراننا القاطنون قبالَتَنا رَجُلَيْن ليدهنا لهم البيت. فوقع واحدٌ منهما عن السّطح وقُتِل.

وصادف أنْ كانت البنتُ الصّغيرةُ الّتي تعيش في ذلك المنزل صديقةَ أختي المُفَضَّلَة. وقد ذهبتا ذات ليلةٍ شتويّة إلى حفلةٍ تنكّريّة (كانتا في السّادسة أو السّابعة من العمر، وكنتُ في التّاسعة أو العاشرة). وتمّ الاتّفاق على أنْ يُقلّهما أبي بعد انتهاء الحفلة، فرافقتُه في السّيّارة. كان البردُ لاذعاً، والطّرقاتُ مغطّاةً بطبقات غدّارة من الجليد، فقاد أبي سيّارته بانتباه وأنجزنا رحلتنا ذهاباً وإياباً من غير أيّ حادث. غير أنّنا ما إن رَكَنّا السّيّارة أمام بيت البنت الصّغيرة، حتّى وقعت سلسلةٌ من الأحداث غير المتوقَّعَة.

فقد كانت صديقة أُختي ترتدي زيّ أميرةٍ جنّيّة؛ ولكي تُكمل زيّها الخاصّ استعارَتْ من أُمّها حذاءً عالي الكعب، فتحوّلتْ كُلُّ خطوةٍ تخطوها إلى مغامَرَة. أوقف أبي السّيّارة وخرج ليرافقها إلى مدخل بيتها. وكنتُ جالساً مع البنات في المقعد الخلفي للسّيّارة، وكان عليّ أن أخرج أوّلاً. وأذكر أنّني وقفتُ على حافّة الرّصيف، فيما كانت صديقةُ أختي تغادر مقعدها بصعوبة. وما إن خَرَجَتْ إلى الهواء الطّلق حتّى لاحظتُ أنّ السّيّارة تتراجع ببطء، إمّا بسبب الجليد وإمّا لأن أبي نسي أن يضغط على مكبح اليد (لا أعلم بالضّبط). وقبل أن أُخبر أبي بما كان يحدث، كانت صديقةُ أختي قد لامَسَتْ بكعب حذاء أُمّها العالي حافّةَ الرّصيف، وزَلّتْ، وانْزَلَقَتْ تحت السّيّارة الّتي كانت ما تزالُ تتراجع؛ وإذا بها على وشك أن تُسحق تحت عجلات «شيفرولية» أبي. أذكر أنّها لم تنبس ببنت شَفَة. ومن غير أن أتوقّف لأفكّر في الأمر، انحنيْتُ من فوق حافّة الرّصيف، فأمسكتُ بيدها اليمنى وبحركةٍ سريعة سحبتُها إلى الرّصيف. وما هي إلاّ هنيهة حتّى لاحظ أبي أنّ السّيارة تتراجع، فقفز إلى مقعد السّائق وضغط على المكبح وأوقف السّيّارة. ولم تستغرق سلسلةُ الحوادث السيّئة هذه من بدايتها إلى نهايتها أكثر من ثوانٍ ثمانٍ أو عَشْر.

وعلى امتداد سنوات أعقبتْ هذه الحادثة شعرتُ بأنّ تلك قد كانت أروعَ لحظاتي: فلقد أنقذتُ حياةَ إنسان. وكنتُ حين أسترجعُ الواقعةَ أُدهشُ لسرعة بديهتي ولثقة تحركاتي في تلك الأزمة الدّقيقة. ورحت أستعيدُ، مرّةً بعد مرّة، الشّعورَ الّذي تملّكني حين سحبتُ تلك البنتَ من تحت السّيّارة.

بعد عامين على تلك اللّيلة انتقلتْ عائلتُنا إلى بيت آخر، فانقطعتْ صلةُ أُختي بصديقتها، ولم أرَ هذه الصّديقة خمسةَ عشرَ عاماً.

ثُمّ كان حزيران، وكنّا أنا وأختي قد عدنا إلى المدينة لزيارةٍ قصيرة. وصادف أن مرّتْ صديقتها القديمة لترحّب بنا، فإذا بها قد أضْحَتْ امرأةً بالغةً في الثّانية والعشرين تخرّجت من الجامعة في بداية ذلك الشّهر. والحقُّ أنّي شعرتُ بالفخر لأنّها قد عاشتْ لتبلغ سنّ الرّشد بسلام. فذكرتُ لها، عَرَضاً، تلك اللّيلة الّتي سحبتُها فيها من تحت السّيّارة. وكنتُ أتحرّق فضولاً لأعرف مدى تذكّرها لحادثة اقترابها من الموت. لكنّه كانَ من الواضح، من ملامحها، أنّها لا تذكر شيئاً: تحديقة فارغة، تقطيبة خفيفة، هزّةُ لامبالاة. لم تذكرْ شيئاً!

وأدركتُ أنّها لم تكن تدري أنّ السّيّارة كانت تتراجع، ولم تدر أنّها كانت في خطر. لقد وقعتِ الحادثةُ في طَرْفَة عيْن ـ عشر ثوانٍ من حياتها ـ وهي فترة لا أهميّة لها، ولم تخلّف أدنى أثر فيها. وأمّا بالنسبة لي فقد كانت تلك الثّواني تجربةً مُبينَة.

وفوق كل هذا، فإنّه يذهلني أنْ أُقِرّ بأنّي أتحدّث عن أمرٍ حدث عام ١٩٥٦ أو ١٩٥٧، وأنّ بنتَ تلك اللّيلةِ الصّغيرة تتجاوز الآن الأربعينَ عاماً.

ـ ٩ ـ

إنّ ما ألهمَ روايتي الأولى قد كانَ رقماً خاطئاً. كنتُ وحيداً في شقّتي في بروكلين عصر ذات يوم جالساً أمام طاولتي أحاول أن أكتب، حين رنّ جَرَسْ الهاتف. وإنْ لم أكن مخطئاً، فقد حدث ذلك في ربيع ١٩٨٠، بعد أيّام ليست كثيرةً من عثوري على قطعة العشرة قروش في «ميدان شاي».

رفعتُ السمّاعة، فسألني الرّجلُ على الطّرف الآخر إنْ كان يتحدّث مع وكالة پينكرتون. أجبتُه بالنّفي، وأنّه قد أدار الرّقم الخطأ، وأغلقتُ السّمّاعة ثم عدتُ إلى العمل ونسيتُ فوراً كُلّ ما يتعلّق بهذه المخابرة.

بعد ظهر اليوم التّالي رنّ جرسُ الهاتف من جديد. وكان المتحدّث هو الشّخص عينه يسأل السؤالَ ذاته. «وكالة پينكرتون»؟ ومن جديد قلتُ: لا، ومن جديد أغلقتُ السمّاعة. ولكنّي هذه المرّة بدأتُ أُفكّر

فيما كان سيحدث لو أنّي قلتُ: «نعم». وتساءلت: ماذا لو تظاهرتُ بأنّي تحرٍّ من وكالة پينكرتون؟ ماذا لو قمتُ بذلك الدّور؟

والحقّ أنّي شعرتُ أنّني قد بَدّدْت فرصةً نادرة. وقلت لنفسي: لو أنّ ذلك الرّجل عاد إلى الاتّصال فإنّي سأتحدّث معه على الأقل وأحاول أن أفهم منه ما يجري. انتظرتُ، لكنّ المخابرة الثّالثة لم تتمّ أبداً.

بعد هذا راحت الأفكارُ تدور في رأسي، وشيئاً فشيئاً تفتّحَ عالمُ الممكنات أمامي. فحين شرعتُ في كتابة **مدينة الزّجاج** بعد عام، كان الرّقمُ الخطأ قد تحوّل إلى اللّحظة الحاسمة في الرّواية، الغلطة الّتي تدفع بالقصّة برمّتها إلى الحركة. ففي الرّواية يتلقّى رجلٌ اسمه «كوين» Quinn مخابرةً هاتفيّة من رجلٍ يريد التحدُّث إلى «بول أوستر» التحرّي الخاص. ومثلما فعلتُ، فقد أخبر «كوين» المتحدِّثَ أنّه أدارَ الرقم الخطأ. ويتكرّر الاتصالُ الهاتفيُّ في اللّيلة التالية، ويُغلق «كوين» السّمّاعة من جديد. لكنّ «كوين»، خلافاً لي، يُعْطَى ـ في الرّواية ـ فرصةً جديدة. فحين يرنّ الهاتفُ في اللّيلة الثّانية، يقبل أن يلعب اللّعبة. «نعم»، يقول للمتحدّث على الطّرف الآخر من الهاتف، «أنا بول أوستر». وإذّاك، يبتدئ الجنون!

كان كُلُّ شيءٍ على ما يُرام. أنهيتُ الكتاب منذ عشر سنوات، ومنذ ذلك الحين شغلتُ نفسي بمشاريع أُخرى وأفكار أُخرى وكتب أخرى.

غير أنّي علمتُ قبل شهريْن فحسب أنّ الكُتُبَ لا تنتهي، وأنّ من الممكن أن تمضي القصص في كتابةٍ ذاتها من غير مؤلِّف.

فقد كنتُ وحدي في شقّتي في بروكلين، جالساً إزاء طاولتي أحاول أن أكتب، حين رنّ الهاتف. وكنت في شقّةٍ مختلفة عن تلك الّتي سكنتُ فيها عام ١٩٨٠، ورقم تلفونها مختلفٌ كذلك. رفعتُ السّمّاعة، فسأل الرّجلُ على الطّرف الآخر إن كان في مستطاعه أن يتحدّث إلى السّيد «كوين» (Quinn). كان ذا لكنةٍ إسبانيّة ولم أتعرّف إلى صوته. ولبرهة ظننتُ أنّه قد يكون واحداً من أصدقائي يعابثني. أجبتُ: «السّيد كوين؟ هل ما تقوله نكتةٌ أم ماذا!؟».

لا، لم تكن نكتةً. بل كان الرّجل جادّاً كُلَّ الجدّ. كان يريد أن يتحدّث إلى السّيد «كوين»، ويرجوني أن أناديه ليتحدّث إليه. كانت لكنةُ المتحدّث ثقيلةً، فَأملت أنْ يكون مطلبُه هو السيّد Queen. لكنّ الرّجل أجاب Q - U - I - N - N. تملّكني الرُّعْبُ فجأةً؛ وللحظة أو لحظتين لم أستطعْ أن أُخرج كلمةً واحدةً من فمي. ثم قلتُ أخيراً «آسف، لا وجود لرجلٍ يحمل اسم السيّد Quinn هنا. لقد أخطأتَ الرّقَم». فاعتذر الرجلُ لي، وأغلقنا السّمّاعة كلانا.

لقد حدثَ ذلك حقّاً. وإنّ هذه القصّة، شأنها شأن كُلٍّ ما سجّلتُهُ في هذه المفكرة الحمراء، لَهِي قصّةٌ حقيقيّة.



ذكرى مرور سنة على رحيل يحيى حقي

القلقُ طريقي إلى...

حديث يحيىٰ حقّي (كما كتاباته) يضعنا في رحاب الكلمة المعبّرة عن حريّة الفنّان. إنّه لا يذكّر بهذه «الحريّة» فحسب، وإنّما يجعل منها حضوراً في كلّ كلمة تصدر عنه. وهذا هو ما تبدّى لي، يوم أجريتُ هذا الحوار معه مطلع العام ١٩٧٦، في منزله بـ«مصر الجديدة» بالقاهرة. حاولتُ، يومها، التّركيزَ على «يحيىٰ حقّي»، كاتباً وإنساناً، متتبعاً الينابيعَ، ومستقصياً تكوينَه الأدبيَّ والفكري، ومركّزاً على القضايا الأساسيّة الّتي أثارها في كتاباته، أو تلك الّتي يحياها بفكره...

كان لابدّ لشخص مثل يحيىٰ حقّي من أن يحيا بذاكرة مليئة بالحُفَر، وهو الّذي جمع بين انتماءين: انتماء المنحدر، وانتماء المقام. وهذا ما جعله يعيش موزّعاً بين يابستين:

- اليابسة التّركيّة الّتي يشدّه «حبلُ السّرّة» إلى أجداده فيها؛
- واليابسة المصريّة الّتي ينتمي إليها بالولادة والحياة.

فكان كلّ حدث يقع في الأُولى يلهب مشاعر التّعاطف عنده، من غير أن يحُول ذلك بينه وبين واقع الانتماء الآخر - مصر، الّتي يعود لها كلُّ ما حدث في نفسه من انفعالات فنّيّة تجسَّدَت/وعبّر عنها فبدتْ وكأنّها الاتصالُ بين المرء وذاته.

وكان يحيى حقّي نفسه حريصاً على تأكيد «ازدواجيّة انتمائه» هذا. ومع أنّه كان قد أكّدَ على «أنّ العِرق الحدَيث هو أشدُّ العروق اهتزازاً بحبّ الوطن الجديد وانتباهاً لنضاله وجماله» (فجر القصّة المصريّة)، ومع أنّ الكثير من كتاباته تذهب هذا المذهب.. فإنّ أوّل سؤال بادأني به، يوم التقيته، هو ما إذا كنتُ «من أصل تركي». فلمّا نفيتُ أن يكون لي شيء من هذا، وأنّني عربي أباً عن جدّ.. قال لي - كمن يطرح «هويّة مقابلة» لهويتي -:

- «أنا من أصل تركي...»

يومها فوجئتُ بهذا منه، وبتأكيده - وهو في مثل تلك السّن الّتي تجاوزت السّبعين - على «تركيته»، ومصر تحتفل به باعتباره واحداً من أبرز كتّابها. لذلك تجاوزتُ الأمر في حديثي معه، ولم أتخذ منه أيّ موجِّه. فما كان يهمني من يحيى حقّي هو المبدع والإبداع، لا العرقيّة - الأثنيّة، أو الانتماء الجغرافي - التّاريخي.

ولكن.. في سياق هذه الفكرة أودّ التّنبيه إلى ما سيرد في حديثه من إشارة سلبيّة إلى الرّئيس الرّاحل جمال عبد النّاصر. وفي هذا الصّدد ينبغي أن لا تفوتنا الإشارة هنا إلى مدىٰ الصّدمة الّتي أحدثتها ثورة ٢٣ يوليو/تموز ١٩٥٢ للعناصر ذات الأُصول التّركيّة؛ وهي صدمةٌ اعتبرها بعضُ الباحثين:

> صدمةً مباغتة، جدّدتْ في نفوسهم كلَّ ما كانت تثيره الثّورةُ العُرابيةُ من مخاوف ومواجع وتهديدات.. وإذا بهم يروْن أحمد عرابي جديداً في ثوب جمال عبد النّاصر. وما لم يستطع أحمد عرابي تحقيقَه في المجالات الدّاخلية استطاع جمال عبد النّاصر أن يحققه: فلقد أطاح بالنّظام الملكي من أساسه، وأزال القَصر ومَنْ كان يدور في فلكه من أُمراء وحاشية وأتباع دون تمييز بين مختلف العناصر، سواء أكانت من أصلاب تركيّة أم مصريّة صميمة أم أجنبيّة، دون نظر لخبراتها وإمكانياتها الحضاريّة. وسرعان ما أُلغيت الألقابُ الفخريّة، واختفى ما تثيره من حساسيات التّعالي الّتي تباعد بين طبقات الشّعب، وضاع كلُّ ما تحاط به من هيبة مفتعلة، وأصبحت مقاماتُ الجميع على قدم المساواة.. ولعلّ قوانين تحديد ملكيّة الأراضي الزّراعيّة وتأميم الشّركات والمصانع والمصارف، وتأسيس القطاع العام كانت من أشدّ الضّربات الّتي أنزلتها الثّورةُ النّاصريّةُ باقتصاديات الأُسر ذات الأُصول التّركيّة، وأفقدتها كلَّ ما اكتسبتْه، على مرّ الأجيال، من مميزات اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة.. ولا غرابة إذا ما أخذت المخاوفُ القديمة على المستقبل الآمن تعاود الأُسرةَ المصريّة التّركيّة من جديد بعد أن عاشت آمنة مستقرّة فترة طويلة.. (عبد العزيز محمد الزّكي، «يحيىٰ حقّي بين المصريّة والتّركيّة»، مجلّة عالم الفكر ج ٩ - ع ٢: ١٩٧٨ - ص ٦١).

وينبغي أن لا نغفل عن ربط هذا كلّه بما عاشه يحيىٰ حقّي في البيت، وبأثر البيت (وخصوصاً أُمّه، وما تلقّى عنها

(*) باحث من العراق. والمقابلة جزءٌ من كتاب سيصدر قريباً بعنوان حوار مع المثقّفين العرب.

من تقاليد ومفاهيم) عليه، وفي بنائه الذّهني وتكوينه النّفسي (أُنظرْ كتابه «خلّيها على الله». .).

امتاز يحيى حقّي بلغته الوصفيّة التأثريّة، الغنيّة المفردات والتّعابير. ومن خلال لغته هذه يتأكّد مدىٰ قدرته على تطوير أُسلوب القصّ. فاللّغة عنده هي المحرّك لذهنه دائماً بذلك الفيض من الأفكار، والرّؤى، الّتي كانت أساسَ انفعاله بالحياة من حوله. . . ومن هنا كان احتفاؤه بمكوّنات «القول» ومعطياته كبيراً: يحتفي بها، ويصاحبها، ويقول فيها ما يعزّزها وجوداً في نفوس النّاس، أكثر ممّا تكون فيه «وجوداً» على الورق.

أمّا قيمة أدب يحيى حقّي فهي في ما أفصح عنه من صور صادقة: من الحياة، والمجتمع. . وللناس ـ وهي، في جوهرها، «قيمة واقعيّة» مستمدّة ممّا كان يراه، أو عاشه وعرفه. فهو ـ بعبارة موجزة ـ الأديب الّذي اتخذ من الحياة سبيلاً للتعبير عن قوّة الإنسان وضعفه. ولكنّه، في حالاته كلّها، عبّر عن حيويّة الحاضر، كما عرفه وعاشه.

وهو في كثير ممّا كتب ـ إن لم يكن في جميع ما كتب ـ يجمع بين «المعنى» و«الرّمز» الّذي يعمّق هذا المعنى ويؤكّده، وأحياناً يعدّده. ويتحقّق هذا المعنى عنده أكثر ما يتحقّق، في الكيفيّة الّتي تسري بها الحياة، والّتي يرى فيها هذه الحياة ـ باعتباره واحداً من أبنائها. لذا لم تكن الصور ـ صورها ـ باهتة يوماً في عينيه. . ولا نجد في قصّة له أو مقالة شيئاً ممّا يمكن أن يُدعىٰ صوراً دخيلة أو بعيدة، أيّ بُعْدٍ كان، عن وعيه وإحساسه؛ بل نجد، ونحن نستشفّ واقع الحياة والأشياء وعمقَ الإحساس من خلالها، أن ما كان يداخله منها هو ما لها من قوّة وفعاليّة تجلوهما جدارةُ اليقين بالكلمة عنده.

فالنّزعة التّصويريّة هي الغالبة في كتابته. وشخصيّاته، إنْ في قصصه أو في لوحاته القلميّة، شخصيّات مصوَّرة: يصوّرها في حياتها وفي ما تعاني من صراع. وتبرز لنا بعضُ هذه الشّخصيّات بصورة تحليليّة من خلال ما تعكسه أعماقها على ما يجلوها فيه. أمّا من جانبه تعبيراً، فنجده مستغرقاً استغراقاً شبهَ تام في اللّغة: يصف بها، ويركّز الوصف ـ حتّى لكأنّه ينشد الحياة باللّغة؛ يصف بها الأحوالَ، ويبلغ المقامات، ويتحرّك بها الحركةَ الّتي تشدّه إلى ما له من ميول وما يتولّد عنده من نزعات وأفكار. بل أكاد أقول إنّ اتّزانه العاطفي، وانسجامه مع الحياة، يتحقّقان باللّغة. فاللّغة عنده تدفعه باتّجاه الحياة، وتتشكّل بها نظرتُه إلى المجتمع. بل إنَّ اللّغة عنده هي ما يحرّك داخله، ويثير الإحساس والشّعور. . وإنّ اندفاعه إلى الحياة / وفي الحياة/ تحقّقه اللّغة ـ في مستوى أعلى من مستويات التّعبير عنده.

ويرتبط باللّغة عنده ذلك التعمّق بالشّخصيّة الإنسانيّة: بحركة الحياة داخلها، وبحركتها في نطاق الحياة. وهو كثيراً ما يترك شخصيّاته تتدفّق بما عندها، ممّا تكظمه أو تنوء به وتنفتح عليه في هذه الحياة. وليس هذا منه غير انثيالات إحساس، واستجاشة نفس، وفيض فكر وشعور؛ وكأنّ «صوت الواقع» يناديه من أعماقه (لا من الخارج) فيسمعه بقلبه، لا بأُذنيه.

ومن هنا، فهو في كثير ممّا كتب كان كمن يعمل على تحقيق الرّابطة بين الذّات والواقع. . بل كأنّ ذاته الإبداعيّة لا تتحقّق إلاّ من خلال تلك الحياة الّتي تتجلّىٰ له «وجوداً» و«موجوداً»، من غير أن يظهر عنده، في أُفق التّفكير والكتابة، شيء من يأس الوجود أو اليأس من الوجود.

وإذا صحّ أن نقول عن كاتب إنّه استثمر الواقع استثماراً يعود على الإنسان بما هو له، فإنّ ذلك يصحّ على يحيىٰ حقّي أكثرَ من سواه. وحتّىٰ حين تكلّم عن «السّقوط» و«الرّذيلة» فقد كان يتلمّس في مثل هذه المعاني والحالات ما نجد فيه أثراً ضديّاً ـ ولكنّه حوّل هذه «الضديّة» إلى أثر إيجابي في الحياة، وللحياة.

هل كانت حياة الصّراع الّتي عكس تمثّلاته لها و«بؤر الصّراع» الّتي فتحها داخل حياة المجتمع، من أجل «حريّة الإنسان»، وبحثاً عنها. . أم أنّها كانت من أجل حريّة مجتمع له حياته، وتطوّراتها، وخبراتها الّتي عرفها أو اكتسبها ـ وعاشها بصخبها وعنفها، كما عاشها بِدَعتِها وسكينتها؟

إنّه السّؤال الّذي ينفتح على ما يمكن أن يشكّل أساساً لـ «قراءة ثانية» لأدب يحيى حقّي. وهذا الحوار معه حاول أن يأخذ ببعض من دواعي هذه القراءة في ما أثاره من أسئلة.

* حبّذا لو نمضي معك في الرّحلة من البداية.. رحلتك مع الحياة والكتابة والفنّ.

- **يحيى حقّي** كان مولدي أشبه شيء بالمأزق. لأنّني من أصل تركي أوّل شخص من أسرتي ولد في مصر هو أبي، لا جدّي. واسمي في الطّابع التّركي هو «حقّي». وهو اسم تركي. ولدتُ في مصر. إنّما الّذي أنقذني من هذا المأزق شيئان:

- **الأوّل** إنّني ولدتُ في أُسرة مثلها في الدّيمقراطيّة، نشأتُ في جوّ لا يؤمن قط بوجود الفروق بين النّاس، من حيث اللّون أو الجنس أو الثّروة أو الوسط. فلم أشعر مطلقاً، وأنا صغير، بأنّني لا أنتمي إلى هذا البلد الّذي أعيش فيه.

أمّا النّجاة **الأُخرى** فقد جاءتني حينما تطلّعتُ، فيما بعد، إلى فلسفة الدّين الإسلامي الّذي جاء لا بدين فحسب، بل بمجتمع متماسك، متوحّد، يعتمد على الدّين، وعلى اللّغة فالمسلم أخو المسلم أينما كان في الأرض.

هذان الشّعوران.. هذان المبدآن (ديمقراطيّة الأُسرة، ومبدأ الإسلام في إلغاء الفروق بين جميع المسلمين) جعلاني مرتاحاً، نفسيّاً، جدّاً للوضع الّذي وُجدتُ فيه. وأغربُ من هذا أنّني وجدتُ لهذه الأرض الّتي ولدتُ عليها قدرة غريبة جدّاً على الامتصاص؛ ولو عصرتَني عصراً لما دَرّتْ مني نقطةٌ واحدة غير مصريّة.. لدرجة أنّني، في بعض الأحيان، أتألّم عضويّاً من الشّعور بهذا الالتحام، وبهؤلاء النّاس، وبهذا الشّعب. بأهلي. إنّ الاندماج الّذي أُحسّ به مع مصر يُسبّب لي، في ساعات معيّنة، حالاتٍ من الألم.. إنّه شعور عضوي، كأنّي إنسان محتَضَنٌ احتضاناً شديداً: ثمّةَ من أخذني بين ذراعيه وأطبق عليَّ إطباقاً شديداً.

طبعاً لهذا الموقف جوانب أُخرى. فأنت تعلم أنّه كانت في مصر، في فترة من الفترات، حملات شديدة ضدّ النّظام التّركي وما خلّفه من مظالم وتأخّر لا في مصر وحدها بل في جميع البلاد العربيّة وكان هذا الاختلاف ما بين «العِرْق» و«النّشأة» ممّا يتنبّه إليه الإنسان. ومن الأشياء الّتي أضحك لها كثيراً أنّني حين أسير في الطّريق الآن يناديني بعضُ النّاس: «يا خواجه»، وبعضُ باعة الجرائد يقولون لي: «البورص، البورص»، ولا يعرضون عليَّ الجرائدَ المصريّة.

ولكن.. أنا سعيد جدّاً بالوضع الّذي انتهيتُ إليه، وأجد فيه كلَّ سعادتي وراحتي، لأنّني أنتمي، أوّلاً، لدين وَصَفْتُهُ لك.. وثانياً: لأُمّة ذات حضارة عريقة تبدأ من الفراعنة. إلى العهد المسيحي. إلى العهد الإسلامي. فأينما سرتَ في مصر تناديك من أغوار الماضي أصواتٌ لابدّ أن تصل إليك.

* ورحلتك في الكتابة والفنّ؟

- **يحيى حقّي**: أعود أيضاً للأُسرة الّتي ولدتُ فيها.. كانت أُسرة مثقّفة.. كانت أُمّي تقرأ وتكتب، وتقرأ دائماً كتبَ الدّين والحديث والشّعر. وأبي أيضاً كان كذلك. فالطّابع الّذي تميّزتْ به أُسرتي هو الهيامُ بالكلمة الصّحيحة في موضعها الصّحيح. فكان لهذا أثر كبيرٌ جدّاً عليَّ في سبيل الفنّ.

كلّ جهادي ليس في باب القصّة، ولا في باب النّقد.. وإنّما جهادي في أن أُقيم التّعبيرَ العربي إقامةً صحيحة بأن ألتزم الحتميّة، بحيث أنّ كلّ كلمة لا تُستخدم إلاّ بما فيه شرفُها وعزُّها، فلا نسقط في مهاوي المترادفات والسّجع اللّفظي، والسّجع الذّهني، والزّخارف، والأباطيل. فاللّغة هي قالب الفكر؛ فإذا كان القالب مائعاً ـ كما يقال في مصر ـ فإنّك لا تستطيع أن تحصل على فكر واضح، أو جريء ومحدّد.

اللُّغةُ قالَبُ الفِكْر؛ فإذا كانَ القالَبُ مائعاً فلن تستطيعَ أن تحصلَ على فكرٍ واضحٍ أو محدَّد.

* **وما المصادر الأُخرى لثقافتك؟**

- **يحيىٰ حقّي**: كما قلتُ لك، نشأتُ في أُسرة مثقّفة. فعلاوة على الكتب الدّينيّة كنّا نقرأ الشّعر العربي. المتنبّي كان معروفاً عندي.. وأبو العلاء.. وأبو نواس في غير قصائده المبتذلة. كان مصدرُ ثقافتي عربيّاً في الأوّل. ثمّ دخلنا المدارس، وفي ذلك الوقت كانت تُدرّس اللّغة الإنكليزيّة، فاتّصلتُ بها.. وبعد ذلك باللّغة الفرنسيّة. وبفضل هاتين اللّغتين استطعتُ أن أنفذ إلى ثقافات الأمم الأُخرى، كالأدب الرّوسي الّذي كان له عليَّ تأثير كبير. فقد أحسستُ حينما كنتُ أقرأ في الأدب الإنكليزي والفرنسي والرّوسي أنّ الأدب الإنكليزي مهتم بالقضيّة الاجتماعيّة أكثر.. وكذلك الأدب الفرنسي. وإنّما في الأدب الرّوسي وجدتُ الاهتمامَ بالقضايا الرّوحيّة: علاقة الإنسان بالخير.. بالشرّ، وبالتطهّر.. ونحن في الشّرق نميل إلى مثل هذه الأبحاث؛ واتّجاهاتُنا، في الغالب، تكون، في الأوّل، اتّجاهاتٍ نحو الصّراعات الرّوحيّة والنّفسيّة.

* **هل لك أن تحدّثني عن الكيفيّة الّتي نشأ فيها مَيْلُك إلى القصّة، بحيث أصبحتْ هي الجنس الأدبي المستأثر باهتمامك، عُرفتَ به أكثر ممّا عُرفت بسواه؟**

- **يحيىٰ حقّي**: أتريدني أن أعترف بأنّي مُصاب بشيء من القلق؟ هذا القلق، ربّما، هو الّذي قادني إلى التوجّه لقالب القصّة القصيرة. فحينما يهتزّ شعوري بفكرة معيّنة، أُحاول أن أُعبّر عنها، فتتوهّج فترةُ الاهتزاز الرّوحي هذه ثمّ لا تجد لها مخرجاً. فأنا وجدتُ نفسي، من أوّل الأمر، منساقاً إلى كتابة ما يسمّىٰ بـ«القصّة القصيرة».. خصوصاً أنّني وجدت طبعي ومزاجي متجهين بي إلى التأمّل، والتأمّلِ المفضي إلى الوصف والتّحليل. وأنا في ساعاتٍ كثيرة أضيق ذرعاً بالحوار..

* **لماذا؟..**

- **يحيىٰ حقّي**: لأنّني أجد أنّ الحتميّة الّتي أُنادي بها من العسير جدّاً تطبيقُها في الحوار. في أغلب مسرحياتنا هناك ثرثرة كثيرة جدّاً، أضيق بها ذرعاً: ما يمكن أن يقال في جملة واحدة يقال في صفحة في بعض المسرحيات، أو يتكرّر الحديث في معنى واحد، أو لا يكون الردّ هو الردّ الحتمي على السّؤال الأوّل.

في البداية كنتُ عندما أكتب القصّة القصيرة أكتبها في جلسة واحدة، ثمّ أُعيد نسخها مرّةً، وأُخرى، وثالثة حتّى تخرج على الصّورة الّتي أرضاها. ولكنْ حينما تقدّم بي العمر وجدتُ أنّني لا أُفضّل آن أنتقل من موضع إلى

موضع إلاّ بعد أن أكون قد أوفيت الموضعَ الأوّل حقّه من الصّياغة. ولذلك مهمٌّ جدّاً عندي أن ترى عيني ما أكتب.. ترىٰ الكلمات تتشكّل؛ حتّى شكل الكلمة على الورق له أهمّية عندي؛ وهذا يذكّرني بمقال قرأته مؤخّراً عن «سارتر» حينما أُصيب بضعف في بصره، إذ قال: «لا أستطيع أن أُملي أو أتحدّث.. لأنّ رؤية الكتابة وأنا أكتب شيء مهمّ جدّاً عندي».

*** هل نستطيع أن نعزو عزوفك عن كتابة الرّواية الطويلة إلى سبب واحد، هو: القلق؟**

- يحيىٰ حقّي: نعم. فكما قلتُ لك: القلق يدعوني إلى الميل للوصف. أمّا الرّواية فتحتاج إلى عنصر مهمّ هو الحوار؛ وأنا ضيّق الصّدر بالحوار. فوجدتُ أنّ طبيعتي ومزاجي تنطبق عليهما القصّة القصيرة أكثر.

*** وجدتُ لك، في بعض كتاباتك، إشارات إلى «تشيخوف»، بل إنّك أبديتَ اهتماماً بنظرته للقصّة القصيرة. فهل كان له تأثيرٌ عليك، على الأقلّ في تلك «المرحلة التكوينيّة» الّتي حدّثتني عنها قبل قليل؟**

- يحيىٰ حقّي: ليس وحده. والحقيقة أنّ هذه مسألة أُريد أن أُحدّثك عنها. كيف تفرّع الفنّ إلى أقسام؛ وكيف أنّ كلّ قسم منها تفرّع إلى أقسام أُخرىٰ؛ وكيف أنّ الصنعة شكّلت لكلّ قسم قالبا، وحدّدت له قوانينه. هذا التّسلسل، وهذه القوالب الجامدة كانت هي، بنظري، الّتي بترت الصّلة بين الفنّ الأمّ (أو الأب) وبين هذه الفروع. جهادي كلّه، حتّى مع الشّباب عندما أُكلّمهم، أقول لهم: تكتبون شيئاً هو فرع من «فنّ القول»؛ و«فنّ القول» هو فرع من الفنّ؛ فإن لم يكن لدى الكاتب اهتزازٌ فنّي، وشعور فنّي، أو نظرة إلى الحياة فنّيّة، فلا يهمّني أن تكون القصّة مستوفية لشروطها الّتي يقول بها النّقّاد، من بداية ونهاية وتطوير.. إلخ.. مثل هذا الكلام كلّه لا قيمة له. يجب أن نعيد، في جميع فنوننا، الاتصالَ بالمنبع الّذي هو الفنّ، سواء كان قولاً أو رسماً أو أيّ شيء آخر، لأنّ هذه التّقسيمات جعلت القوالب جامدة.

*** ما الحركة الأدبيّة؟**

- يحيى حقّي: هي عبارة عن ذلك: أوّلاً تجديد، ثمّ يكون قالب، ثمّ تُحدّد له القوانين، ثمّ يقوم مَنْ يثور على هذه القوانين.. إلخ.. لكن المهمّ، عندي، هو الفنّ. وفي نظري أنّ الفنّ موقف مأساوي، وليس موقفاً فكريّاً، أو موقفاً جماليّاً فحسب. إن لم يكن عند الفنّان شعور بمعالجة مأساة، لا بالمعنىٰ التّراجيدي، وإنّما بانبهاره، مثلاً، بالكون: انبهاره بمصير الإنسان، وبقدرة الخالق، وبالجمال الخفيّ في الأشياء، وبعذابات الدّمامة في ذاتها (فأنا أتصوّر الدّمامة شيئاً يعذّب)... إنْ لم يكن عنده هذا الاهتزاز وهذه النّزعة الفنّيّة، فسواء كانت القصّة الّتي يكتبها مستوفية شروط النّقّاد أو غير مستوفية، فليس هذا بالمهمّ.

*** أنت معروف، أيضاً، بتميّز الأسلوب، وصفاء اللّغة..**

- يحيى حقّي: تصوّر، من ضمن النّقد الّذي يوجّه لكاتب القصّة الآن أن يقال: «إنّه كاتب أُسلوب». لماذا؟ لأنّهم يتصوّرون أنّ الأُسلوب سيقف حجر عثرة في صياغة الشّروط المتطلبة لهذا القالب. فالعبرة عندهم ليست في الأُسلوب، وإنّما لها شروط محدّدة. فهذا هو المهمّ عندهم، والأُسلوب يأتي في المرتبة الثّانية.

*** ما معنىٰ الأُسلوب؟ هل معناه مجرّد صفّ كلمات واحدة إلى أُخرى؟**

- يحيىٰ حقّي: أبداً. الأُسلوب هو الكاتب.. هو طريقته في توصيل فكره إليك... ليس فقط توصيل فكره، وإنّما إحساسه وشعوره أيضاً. هذا هو الأُسلوب كما أفهمه. فهو، إذاً، ليس عيباً. ليس عيباً أن يكون للكاتب أُسلوب.

*** هل ضَحّى هذا الكاتب في سبيل هذا الأُسلوب بشيء آخر؟**

- يحيىٰ حقّي: لا يضحّي.. وإنّما يحاول أن يبحث. لاشكّ أنّنا نريد الجمال، والجمال أناقة.. وليس من الفنّ في شيء أن تقدّم لي شيئاً مهلهلاً، أو مكسّراً، أو متعثّراً. أُحسّ وأنا أقرأ بعض الكتابات كأنّني أسير في طريق فيه مطبّات، لأنّ الأُسلوب فيها بعضه لا يأخذ من بعض، ولأنّ كلمات كثيرة فيها مرتجّة ومهزوزة؛ لو بحثت عن كلمة أُخرىٰ بدل هذه الكلمة لربّما ارتفع مستوىٰ العمل الفنّي. فوظيفة الكاتب هي أن يقدّم للقارئ نصّاً يُشْرَب كالماء الزّلال. وكما قلتُ ذات مرّة: إنّ أجمل مدح سمعته لكاتب أن يقال عنه: «إنّني لا أحسّ أنّني أقرأ حينما أقرأ له، بالضّبط كعازف العود، لا تُحسّ بوقع الرّيشة على الأوتار بشدّة حينما يعزف».. وإنّما المعنىٰ يصل إليك من جماع ما يكتبه، ومن التّسلسل والتّرابط الموجودَيْن في أُسلوبه.

لديَّ من المقدرة على التخيُّل ما يكفيني. فلستُ أحتاجُ إلى أن أشتري ثمارَ تخيُّل الآخرين!

*** لكن الملاحظ هو أنّ حياتك الإبداعيّة موزّعة في أكثر من فنّ من «فنون القول»؛ فأنت تكتب القصّة القصيرة، إلى جانب النّقد، والمقالة. فما سرّ هذا التعدّد في الاهتمام والتوجّه؟ هل نستطيع ربطه بالقلق الّذي أشرت إليه، قبل قليل؟ أم أنّ له بواعث أُخرىٰ، فنّيّة وفكريّة؟**

- يحيى حقّي: كما قلتُ لك: لقد بدأتُ بالقصّة، والقصّة خيال، وهي تتطلب حبكة معينة وأشياء من هذا القبيل. وملاحَظ في الإنسان، عادة، أنّه في شبابه يقرأ قصصاً.. وحين يصبح عجوزاً يقرأ التّاريخ. وأقول لك: إنّ لديّ من المقدرة على التخيّل ما يكفيني.. فلستُ أحتاج إلى أن أشتري ثمار تخيّل الآخرين.

في دور الشّباب ومطلع حياتي، كان لابدّ لجميع النّوازع الّتي في نفسي أن تتخذ صورةَ الإبداع الفنّي (يا سلام.. كلمة «الإبداع الفنّي» هذه هي مربط الفرس!!). الإبداع الفنّي هو أن توجد كياناً جديداً، ليس هو الواقع، وإنّما هو تصوير فنّي للواقع. فكلمة «كأنّ» هي مفتاح كلّ تعبير فنّي: إنْ لم يشعر الفنّان أنّه قد وضع «كأنّ..» في أوّل عمله فإنّه سيكون من المحاجّة الفوتوغرافيّة، أو من شطحات الخيال الّذي لا يمكن أن يتحقّق.

وجدتُ، بعد ذلك، نوعاً من الاتصال بالحركة الأدبيّة: بأن أُعلّق على بعض الكتب بمقالات نقديّة. ولكن في التّقسيمات الّتي أضرّت بمفهوم الفنّ في جميع الأعمال الفنّيّة أنّ النّقد أصبح قالباً محدّداً، له مصطلحاته، وله أسلوبه في التّعبير.. بل له لغته، بحيث أنّك لو لم تكتب بهذه المصطلحات وبهذا التّعبير فإنّك لن تعتبر نفسك ناقداً. لكنّني أميل إلى القول بأنّ النّقد هو ذاته عمل أدبي، وأنّه عمل إبداعي، وأنّني حينما أكتب النّقد لابدّ أن أهتزّ بالهزّة الفنّيّة الّتي تلازمني في حالة الإبداع. لا أستطيع أن أنقد أبداً «على البارد».. أو كأنّني بعيد عن هذا الكتاب، بل لابدّ من أن أتشبّعه، فيُحدث فيَّ هزّة تدعوني إلى الإبداع، وينعكس هذا الإبداع على الكلام عن هذا الكتاب.

* **ولعلّ هذا هو ما يدعو البعض إلى أن يصف كتاباتك النّقديّة بأنّها من «النّقد التّأثري»...**

ـ **يحيىٰ حقّي**: هذه التّهمة تُوجّه إليَّ، واسمحْ لي بأن أقول لك: إنّها ليست هي الحقيقة.. إنّما الوسط الأدبي مملوء بما يُسمّىٰ «الإشاعات»، أو الأشياء الثّابتة الّتي لا تتحوّل ـ كما يقال عن امرأة إنّها جميلة، وهي ليست جميلة. فالنّقد أوّلاً، عمل إبداعي.. وأعتقد، ثانياً، أنّ الكتاب المنقود هو الّذي يفتح باب الكلام للنّاقد. وقلتُ دائماً: هذا كتاب قيمته الأولىٰ في الدّراسة الاجتماعيّة، فلابدّ من أن أتكلّم عنه من هذه النّاحية؛ أو ذلك كتاب يتميّز بالأسلوب، أو اللّغة، فأتكلّم عن اللّغة أو الأسلوب. وما المانع من أن أضع في مقال نقدي كلَّ هذه المطالب مرّة واحدة، فأتكلّم عنه من النّاحية الموضوعيّة، ومن النّاحية الأُسلوبيّة، ومن ناحية شعوري به؟ إنّما حين قيل عني بأنّي ناقد تأثّري، أصبحتْ هذه الجملة شائعة على جميع الألسن، وثبتت ـ ولستُ بها حزيناً.

* **وما الضّير في أن تكون «ناقداً تأثّرياً»؟ إنّ الدّكتور محمّد مندور قال هذا عن نفسه، وعمل على تعميق هذا الاتّجاه في النّقد من خلال ما كتب.. بل حاول أن يفلسف هذا الاتّجاه.**

ـ **يحيىٰ حقّي**: طبعاً تأثّري. وأنا اجتمعتُ مع مندور. وهو، في الحقيقة، اعترف في بعض مقالاته، بأنّني دعوت إلى ما يسمّيه «التّعبير بالهمس» لا بالزّعيق ولا بالصّراخ. فدعوة «مندور» إلى «الشّعر المهموس» تجد جذورها في بعض مقالاتي وبعض أعمالي. فالشّعر المهموس، أنا أوّل من نادىٰ به... وقد اعترف مندور بهذا؛ قال إنّه لاحظ، مع السّرور، أنّ يحيىٰ حقّي يتّبع في نثره ما اتبعه في الكلام عن الشّعر ـ وليس هذا نقصاً من قدر مندور.

أنا أعتقد أنّ للأفكار حياة مستقلّة. والآن، وأنا أُكلّمك، هناك في الجوّ، في هذه الحجرة، بعض الأفكار تنتظر مَنْ يلتقطها. ففي عصر من العصور، وفي وقت من الأوقات، ينشأ شعور بأنّنا مهيّأون لقبول فكرة، فتكون هذه الفكرة هي التّعبير بالهمس.. فيُحسّ بها مندور كما أُحسّ بها أنا. هل هو ناقلٌ عنّي؟ لا أدري.. إنّما هذا هو الواقع.

* **في القصّة لك طريقتك.. وفي النّقد أيضاً أو في المقالة تكتب بروح قصصيّة.. برؤية قصصيّة، وبأُسلوب قصصي كذلك.**

ـ **يحيىٰ حقّي**: هذه هي النّقطة. مربط الفرس هنا. فأنا حينما ضقتُ ذرعاً بمسألة الحبكة في أن أحكي «حدّوتة»، وأبتدع أشياء ما أنزل الله بها من سلطان، وجدتُ مخرجي وراحتي في «المقالة القصصيّة» الّتي تُعطيني اللّذّة الرّوحيّة الكبرىٰ ـ وهي: لحظة الإبداع الفنّي، ولا تقيّدني بقيود قالب القصّة. فأنا فيها مرتاح جدّاً، أكثر من ارتياحي بقالب القصّة.

* **وفي مرحلة من حياتك تغلّب على كتاباتك طابع السّخرية، والسّخرية اللاّذعة، في كثير من الأحيان.**

ـ **يحيىٰ حقّي**: وهل هناك شيء يستحق السّخرية أكثر من الإنسان ذاته؟ هذا المخلوق الّذي تراه يتكبّر ويتجبّر ويظنّ أنّه يخرق الأرض إذا ما شاء، ويلحق السماء طولاً إذا سار.. هذا الإنسان يجب أن «نحطّه» في مكانه، ونردّه، بأقوى ما نستطيع إلى الإنسانيّة.

والإنسان فيه جوانبُ ضعفٍ كثيرة. وسخريتي منه، في الحقيقة، هي في أن أقول له: فتّحْ عينيك فلستَ أوّلَ النّاس ولا آخرهم، بل أنت واحد من البشر.. فيجب أن تكون لديك هذه النّظرة الّتي فيها التّسامح، وفيها «تبادل الرأي». لا تجعل نفسك مركزَ الكون.. أنت واحد من أُناس كثيرين، وبقدر ما تعطي تأخذ. وأنا مازلت أحفظ هذا البيت:

يا أيّها الرّجل المعلّم غَيْرَهُ ... هلاّ لنفسك كان ذا التّعليمُ؟

ثمّ لا تنسَ أنّني وريثُ عِرق في الأدب المصري أجد فيه هذه السّخرية: في «المازني» مثلاً، كذلك في عبد العزيز البشري. فقد كتبا لنا كتابات فيها سخرية لذيذة جدّاً، وأنا أميل إلى هذا اللّون...

أنا شاعرٌ فاسِد، ولكنّي حين أكتب القصّة أقتربُ من روح الشّعر.

* **هل مارستَ كتابة الشّعر؟**

يحيىٰ حقّي: لا.. أبداً... إنّما هو قمّة «فنّ القول» وأحسّ حين أكتب أنّني أقتربُ من روح الشّعر. وأنا أعتبر أنّ القصّة القصيرة إنْ خلت من الشّعر فَقَدت قيمتها كثيراً عندي. لابدّ أن أُحسَّ في القصّة إحساساً شاعريّاً. إنّ الكثير من قصصي، وحتّى مقالاتي، فيها هذا الإحساس.. ولكنّني لستُ شاعراً. قيل عنّي مرّة إنّني «شاعر فاسد»!!

* **وأنت، ماذا تقول عن نفسك في ذلك؟**

ـ **يحيىٰ حقّي**: هو حقيقة كذلك.

* **أجدني أنعطف بالأسئلة، فأسأل عن أثر العامل الاجتماعي في تكوينك النّفسي والذّهني؟**

ـ **يحيىٰ حقّي**: ذكرتُ أنّني نشأتُ في أُسرة ديمقراطيّة لا استعلاءَ عندها لغنيّ على فقير، بل العكس... كان يدخل بيتنا من الفقراء أكثر ممّا يدخله من الأغنياء. فمنذ صغري ونظرتي موجّهة إلى الكادحين.. إلى الشّعب الكادح. نشأتُ في أُسرة أغلبها موظفو حكومة: أوّل الشّهر يقبض واحدهم مرتّبهُ، ويمرض فينقطع رزقه..

ولكن هذا الرّجل الّذي خرج صبيحة يومه مع الفجر، لا يملك شيئاً، وينتظر، بمجهوده وكدحه، أن يكسب رزق يومه.. هذا وغيرُه ممّن يكسبون رزقهم يوماً بيوم هم أقرب النّاس إلى قلبي، وأكثرهم صدقاً في تصوير الإيمان بالله والاعتماد على النّفس، والثّقة في الحياة. هؤلاء أُحسّ بهم وأنا أسير في الطّرقات.. كلّ الباعة المتجوّلين، والسّائرين، والعمّال الّذين يشتغلون بجهدهم اليومي، توجد بيني وبينهم صلات روحيّة قويّة جدّاً.. أُحسّ بهم إحساساً شديداً.

* **وأنت تقول بالأُسلوب العلمي، وتدعو إليه. ترى ماذا تعني، تحديداً، بهذا الأسلوب؟ وهل تقترحه «بديلاً» لما هو سائد من أساليب؟**

ـ **يحيىٰ حقّي**: لا أطرحه بديلاً فقط.. وإنّما أنا لا أجد له بديلاً، وأُصرّ عليه إصراراً شديداً. وقد شرحتُ هذا أكثر من مرّة، خصوصاً في محاضرة ألقيتها في دمشق (وموجودة في كتابي: **خطرات في النّقد**). قلت: ورثنا شيئاً اسمه «الجناس اللّفظي». وطبعاً مع نهضة الأُمّة، ومع نهضة الفكر اختفى هذا «الجناس اللّفظي»، وحلّ محلّه شيء آخر اسمه «الجناس الذّهني»: وهو أن تقول جملة، ثمّ تكرّر المعنى نفسه بكلام آخر غير مسجوع؛ ـ أي تعيد الكلام على الفكرة نفسها، كأن تقول: «مصيبة عظيمة»، ثمّ تقول: «داهية كبرى». ومع الأسف، فإنّ الكثير من كتاباتنا ماتزال، حتّىٰ الآن، «مصابة» بهذا العيب: أن يفيض اللّفظ على المعنىٰ فيضاً كبيراً جدّاً. فالمسألة عندي ليست مسألة

لغويّة.. المسألة عندي هي كيف أستطيع أن أنقل فكري إلى الآخر؟ وما هو هذا الفكر إن لم يتحدّد ويتضح؟ فأنا لا أقصد بالأسلوب العلمي اللّغة، أو التّعبير الفنّي بل أدعو الفكر العربي لأن يخرج من الميوعة والابتذال فيكون فكراً مستقرّاً، واضحاً، جليّاً، بحيث يمكن أن يكون له أثره، ويُنقل من دماغ إلى دماغ. إنّ المسألة جدّيّة. فهل يليق أن يظلّ فكرنا بهلوانيّاً إلى الأبد، أم يجدّ، وتكون وسيلته إلى هذا الجدّ أن يسمو إلى آفاق عليا؟

*** وعلى أي نحو عملتَ، أنتَ، على تعميق هذا التوجّه عندك؟**

ـ يحيىٰ حقّي: حين أكتب أشعر كأنّ الألفاظ تعاكسني. بعض الألفاظ تريد أن تتقدّم، فأرفضها. بعضها يزايد عليَّ.. فأصبر، إلى أن يصلني اللّفظُ الصّحيح؛ كأنّه عاشق يلقى عشيقه، فأكون به سعيداً جداً.

*** يبدو لي أنّك كنت، على مدى سنوات رحلتك مع الكتابة، مشغولاً بأفكار أساسيّة تلحّ عليك.. وكنت، بموهبتك الفنّيّة العالية، تداورها بأشكال ومعان مختلفة.**

ـ يحيىٰ حقّي: الحقيقة أنّني قلتُ مرّة: إنّ حياتي لا تقاس بالأيّام، ولا بالسّنين. إنّما أنا أقيس حياتي باللّحظات الّتي ألتقي فيها بالفنّ. حينما أتجاوب مع قصيدة، أو مع لوحة، أو أسمع قطعة موسيقيّة، أظنّ أنّ تركيب دمي، أو اهتزازاتي الدّاخليّة، هي التّبصير، في ما أكتب، بالفنّ...

وأمّا، من النّاحية الاجتماعيّة، فإنّني مشغول بإيجاد نوع من التّكافل الاجتماعي، ليجد الفقير والمحروم والمكدود حقّه. أريد من الإنسانيّة أن تُحسّ بأوجاع من يعيش داخلها من المحرومين والمكدودين.

لابدّ أن يستخرج المجتمعُ من فائضِ إيرادِهِ المبلغَ الكافي لتغطية حاجاتِ الفقير؛ وأفضل الوسائل لتحقيق هذا هو الضريبة التصاعُديّة.

*** هل أفهم من هذا أنّك تؤمن بالاشتراكيّة؟**

ـ يحيىٰ حقّي: لا أُريد أن أضيع في نظريات.. وإنّما أنا أُؤمن، على الأقلّ، بمبدأ لا أتحوّل عنه، ألا وهو: «تكافؤ الفرص». أنا أُريد الجميع (ابن البوّاب وصاحب البيت) أن يبدأوا الحياة بفرصة متكافئة، ومن ثمّ نتركهم ينطلقون. هذا هو الشّرط الأساسي عندي. إنّ المجتمع لابدّ أن يستخرج من فائض إيراده المبلغَ الكافي لتغطية احتياجات الفقير. وفي رأيي أنّ أفضل الوسائل لتحقيق هذا هو «الضّريبة التّصاعديّة».

*** في رأي لك تذهب إلى «أنّ الأدب رسالة». ترى ما الرّسالة الّتي حملها يحيىٰ حقّي؟**

ـ يحيىٰ حقّي: هذا الّذي ينبري فيأخذ قلماً ليكتب على الورق.. ماذا يريد؟ أيريد أن يتسلّىٰ؟ أيريد أن يتباهىٰ؟. كلاّ. مجرّد أنّه ليس ذلك، فلابدّ أن تكون له رسالة. والحقيقة أنّ رسالتي الأولىٰ ـ ويجب أن أعترف لك ـ هي «رسالة فنّيّة». بل إنّني أعتبر الإحساس بالفنّ هو الإحساس بالعدالة الاجتماعيّة، سواء بسواء. ولعلّ مدخل الإحساس بالعدالة الاجتماعيّة هو الإحساس بالفنّ.

*** كيف؟ هل يمكن أن توضح الفكرة؟**

ـ يحيىٰ حقّي: لأنّ الفنّ علاقة روحيّة.. يقظة روح. فالعدالة الاجتماعيّة تريد هذه اليقظة. ما الفرق بين الإنسان والحيوان؟ الفرق هو: أنّ الإنسان يُحسّ بالفنّ وذاكَ لا يُحسّ. فما دام قد أحسّ، فإنّ باب إحساسه بالفروق الظّالمة في المجتمع سينفتح ويحاول معالجتها.

*** وأنت تذهب، في رأي آخر لك، إلى أنّك تُحبّ أن يكون الأدب وليدَ صراع. فهل بنيت ما كتبت من أدب على «فكرة الصّراع»، أو انطلاقاً مع «واقع صراع»؟**

ـ يحيىٰ حقّي: الصّراع أشبه بأن تحاول أن تصيد صيداً فيتملّص منك. هذا هو الصّراع الّذي أقصده، أوّلاً، لأنّ الإنسان يحصل بأقصىٰ ما يستطيع من جهد على الصّورة الكاملة للتّعبير الّذي يريده ولا يدلّس، ولا يتهاون، ولا يتوقّف عن شيء إلاّ وهو مؤمن بأنّه بذل فيه غاية جهده، وأنّه أمين، وأنّه لا يريد من هذا العمل إلاّ خدمة العمل ذاته؛ لا يقصد به ثروة، أو شهرة، أو أشياء من هذا القبيل. وهنا يجد الفنّان جزاءَه الوحيد.. وكلّ ما يقال عنه، بعد ذلك، مدحاً أو قدحاً، لا قيمة له. الفنّان يجب أن لا يطالب المجتمع بأيّ جزاء، لأنّ ربّنا، سبحانه وتعالىٰ، أعطاه جزاءه. ففي الإبداع يُحسّ، بما لا يحسّ به شخص آخر ـ وهذه أكبر متعة في الحياة.

هذا هو المعنىٰ الأوّل الّذي أقصده بالصّراع. الجانب الإنساني هو ما يعنيني: الصّراع مع الإنسان، ودعوته إلى أن يتّئد، ويرشد، ويؤمن بالله، وبأنّه ليس أوّل الدّنيا ولا آخرها.

*** هذا هو ما عمل أدبك على تفجيره في واقع عصرك..**

ـ يحيىٰ حقّي: أتمنّى هذا...

*** والآن، هل تشعر بتغيّر ما في الحساسيّة، أو في الغاية عمّا كنت عليه في السّابق؟**

ـ يحيىٰ حقّي: بعد قليل سأبلغ من العمر (٧١) سنة. والحقيقة أنّني حين بلغتُ السّبعين وجدتُ كلّ الإكرام من بلدي.. وجدتُ الاهتمام بذكري، وأحاط بي الكثير من الأصدقاء ـ فأشكرهم كلّ الشّكر.

قلتُ لك: إنّني، في شبابي، كنتُ أقرأ القصص. الآن أنا أقلّ قراءةً للقصص، وأفضّل التّاريخ. وأصبح الّذي يفيض منّي الآن نزر يسير. أشعر أنّني فعلتُ ما أستطيع فعله.. توقّفت الطّاقة عند هذا الحدّ. ولذلك أزدادُ تطلّعاً إلى الجيل القادم. وأعتقد أنّ هذه هي سنّة الحياة. جيل يولّي، وجيل ينهض ليحمل العبء ويتولّىٰ الرّسالة الّتي بدأها السّابقون.

*** متىٰ كانت آخر قصّة كتبتها؟**

ـ يحيىٰ حقّي: لي كتاب صدر منذ سنتين اسمه **ناسٌ في الظّلّ** ستجد فيه مقالات قصصيّة كثيرة. إنّ آخر نتاجي لم ينشر بعد؛ كنتُ أنشره في صحف يوميّة ولم يُجمع في كتب. فالّذي يسوؤني ـ ودعني أعترف لك بهذا ـ أنّ هذه الصّحيفة كانت تطبع مقالاتي وفيها أخطاء مطبعيّة كثيرة جدّاً لدرجة أنّي أنا نفسي لا أستطيع أن أجد النّصّ الصّحيح. فممّا يحزّ في نفسي بشدّة أن أعلم أنّ تركتي ستكون مشوّشة ولن تبدو على وجهها الصّحيح.

*** أريد أن أسألك، هنا، عن «القصّة القصيرة» كما هي عندك، وفي تعريفك لها...**

ـ يحيىٰ حقّي: هي التّعبير عن شعور خامَرَ القصصيَّ في مواجهة الحياة. وفي أغلب الأحوال، هذا الشّعور مزيج من عنصرين: عنصر متّصل دائم وهو قدرته على التأمّل.. وعنصر المفاجأة حينما تتجمّع الأشتات الّتي في ذهنه كأنّها محلول كيميائي، وهو في مأدبة، أو في طريق، أو رأى وجهاً، أو رأىٰ

مقالاتي فيها أخطاء مطبعيّة كثيرة، ويحزّ في نفسي أن تركتي ستكون مشوّشة!

حركة، فتلقّى. إنّ هذا الشّتات الّذي كان في ذهنه يتجمّع فجأة حول هذه الحادثة الصّغيرة ليعطيه صورة من الحياة ليس فيها عنصر الحدوتة، لذلك فإنّ «تشخيوف» مهم عندنا لأنّه ركّز على الجانب الإنساني لا على عنصر الحدوتة.

*** وكيف تتعامل، أنت شخصيّاً، مع المادة القصصيّة؟ ما الّذي يعنيك منها أكثر من سواه؟**

ـ يحيىٰ حقّي: كيف؟ لقد وصفتُ لك ما يحدث بدقّة. ونصيحتي لكلّ كاتب هي أن لا يخرج من بيته صباحاً ويقول: «إنّني قصّاص»، ويحاول أن يصطاد كلّ كلمة، أو كلّ منظر بنظرة القصّاص. بالعكس، عليه أن يخرج من البيت ويقول: «أنا فلان الفلاني» فقط، فيكون كالعدسة الفوتغرافيّة، مفتوحة باستمرار؛ تسقط عليها جميعُ الظّلال والمرئيّات، دون أن يكون له ردّ فعل مفاجئ. المطلوب منه أن يختزن هذا كلّه. أنا أُطالبُ كلّ قصّاص أن تكون جميع حواسّه في غاية الانتباه: نظره، وسمعه، وذوقه، وشمّه. فيكون التحامه بالحياة التحاماً شديداً جدّاً. ثمّ تحدث اللّحظة الّتي يتجمّع فيها كلّ هذا الشّتات في صورة معينة.

*** أنت عشت حياة متعدّدة الألوان، متغيّرة الأشكال. ويبدو لي، من خلال كتاباتك، أنّ هذه الحياة قد منحتك أشياء كثيرة على مستوى الإبداع. هل لي أن أطلب إليك، هنا، تحديد أهمّ هذه الأشياء، كما هي في وعيك الآن؟**

ـ يحيىٰ حقّي: إنّ نشأتي في القاهرة، بجوامعها وآثارها الإسلاميّة، زادتني التحاماً بالتّاريخ الإسلامي وبالدّين الإسلامي. بعد ذلك اشتغلتُ سنتين مع الفلاّحين في مصر؛ وهذه كانت من أهمّ فترات حياتي، لأنّي عاشرتُ الفلاّح المصري عن قرب. وأزعم أنّني عرفته ووصفته في كتاب لي أعتزّ به كثيراً اسمه **خلّيها على الله**.. أغلبه صور لا قصص.. تصوير للواقع.. سيرة ذاتيّة. لم أتكلّم فيه عن نفسي، وإنّما تكلّمتُ فيه عمّا رأيت، فقدّمتُ للقارئ بعض ما انعكس في نفسي من الصور الّتي رأيتها.. بتعبير فنّي طبعاً.

ثمّ كان من حسن حظي أنّي عملتُ في السّلك الدّبلوماسي، فأُتيح لي أن أتصل بالحضارة الغربيّة عن قرب، وأشهدَ هذا الصّراع القديم بين الشّرق والغرب، وأُحسّ به.. وقد عبّرتُ عنه في **قنديل أمّ هاشم**. ثمّ بعد مرّ السّنين كتبتُ كتاباً اسمه **حقيبة في يد مسافر**، وهي نتيجة رحلتي إلى فرنسا. ونفس الموضوع الّذي تجده في **قنديل أمّ هاشم تجده في حقيبة في يد مسافر**، ألا وهو: الصّراع بين الشّرق والغرب.. ولكن راقبتُ، بشيء من اللّذّة، اختلاف التّعبير بين الشّباب والشّيخوخة. ففي شبابي، كان اللونان اللّذان استخدمتهما هما الأبيض والأسود فقط؛ وفي الشّيخوخة وصلتُ إلى الرّمادي. فالحدّة الشّديدة الّتي كانت في كتابي الأوّل اختفتْ من الكتاب الثّاني. ولئن كان الكتاب الأوّل قام على المواجهة ـ مواجهة الضدّ للضدّ ـ فقد مال الكتاب الثّاني إلى فكرة التّقريب والمصالحة... وكان همّي، في الكتاب الثّاني، أن أُزيل سوء التّفاهم الموجود بين الطّرفين، لأنّ عندنا أفكاراً خاطئة عن الغرب حاولتُ أن أشرحها.. وعند الغرب أفكار خاطئة عن الشّرق. ولستُ أدري أيّنا أشدّ تعصّباً في موقفه، لأنّني أجد الغرب غير راضٍ عن أن يتزحزح عن موقفه في أن يتصوّر الشّرق كما صوّرتْه له ألف ليلة وليلة.

*** ولكن «أزمة التناقض» هذه قائمة عندك. فهناك هذا التّقابل الضدّي بين المدينة والرّيف، بين الشّرق والغرب، وكذلك تقابل الحضارة والتّخلف. إنّه باعث عميق في تكوين إحساساتك.**

ـ يحيى حقّي. ألا يذكّرك هذا بالطريقة البدائيّة في إشعال النار بأن تحكّ حجراً بحجر آخر؟ فوجود التناقض هو الذي يشعل الفكر، ويدعو إلى التأمّل، كما يدعو إلى الديناميكيّة. إذا كانت الحياة كلّها متشابهات فلن يحدث شيء أبداً. التناقض هو الذي يثير الرغبة في التأمّل، والرغبة في المعرفة.

*** في فترة الستّينات، تحديداً، وجدتك متواصلاً مع أحدث نتاجات الشباب في القصّة القصيرة من خلال «المقدّمات» التي كتبتها لأعمال عدد منهم. أجدني أُثيرُ التساؤل هنا، وأنا أجد غير واحد من أبناء جيلك غير راضٍ عن الشباب، وقد لا يقرأ لهم، أو يتعامل معهم باستخفاف، بينما كنتَ، أنتَ، على العكس من هذا تماماً. مهتمّاً، ومتابعاً، ومباركاً.**

ـ يحيى حقّي: في المقدّمة الّتي كتبتُها للطبعة الثّانية لمؤلفاتي ـ وكانت بعنوان: «أشجان آب منتسب» ـ صوّرتُ الفنّ مثل نادٍ يجمع جميع المتصلين به. حقيقة القرابة الّتي بيني وبين أيّ فنّان تفوق قرابة النّسب والمصاهرة، بحيث أحسّ أنّنا من معدن واحد، وأنّنا نستطيع أن نتفاهم بسهولة، ويتقبّل أحدنا الآخر بكلّ سهولة، ونلتزم الشّعور بالأسرية. ربّما ابتلي الفنّانين بهذه النّزعة الّتي هي «النّزعة الفنّيّة»... فأنا، في الحقيقة، حين أوجد مع الشّبان ـ أوّلاً دعْ عنك ما يقال عادةً من أنّني أجد فيهم شبابي ـ أحسّ أنّ مشكلتهم هي مشكلتي، وأُحبّ، وأتمنّى أن آخذهم. ولماذا لا آخذهم؟ النّزعة الحديثة عند الشّباب هي في كتابة الجمل المتفرّقة، المتقطّعة. أنا قدّمتُ لهم نموذجاً لهذا في قصّة لي أسمها. **عنتر وجوليت** كتبتها، أيضا، بمثل هذه الجمل المتقطّعة. ولكنّني أقول لهم دائماً: لابدّ أن تفضي الجملةُ إلى الجملة الّتي تليها إفضاءً حتمياً أيضاً. فالعبارة ليست تكسّراً، ليست توالي متكسّرات، وإنّما هي توالي متصلات، مهما كانت. أُحاول أن أُحيط بهم ليخرجوا من بعض المآزق الواضحة الّتي لم تتضح لهم بعد. لذلك أقول لهم أحياناً: إنّ الفنّ يكره الفيزيولوجية. لابدّ للتعبيرات الجنسيّة عندهم أن تسمو قليلاً على كتب التّشريح إلى كتب الشّعر.

*** لا أدري ما إذا كانت في ذهنك بعض الأسماء من هؤلاء القصّاصين الشّبان الّذين كنتَ متفائلاً بمستقبلهم؟**

ـ يحيىٰ حقّي: طبعاً. وأضع في أوّل الجيل الّذي بعدي: عبد الحكيم قاسم. أحبّه حبّاً شديداً. لأنّني أجد في كتاباته «الشّرط الشّعري» الّذي كلّمتك عنه. كذلك أنا معجب كثيراً بـ «أبو المعاطي أبو النّجا» لمقدرته على الصّبر في التأمّل والوصول إلى الأعماق. والوصول إلى الأعماق أمرٌ داعبتُ فيه، في يوم من الأيام، «إدوار الخرّاط» فحينما يؤدّي التعمّق إلى الغموض فإنّنا يجب أن

أقول للشباب، العبارة ليست تكسّراً وليست توالي متكسّرات؛ وإنّما هي توالي متّصلات. فلابدّ أن تُفضي الجملة إلى الجملة التي تليها.

نضع الحدّ الفاصل ما بين التعمّق والغموض. التعمّق مطلوب، ولكن مع استبقاء قدر معقول من الوضوح بحيث يتمّ الشّرط الأساسي في كلّ إبداع فنّي، وهو القدرة على التّوصيل. فإذا لم يصل العملُ الفنّي من المبدع إلى المتلقّي، فماذا يكـون قـد فعـل؟ صحيـح أنّـك ستقـول لـي: أيّ مستـوىً تتطلّـب أن يكـون المتلقّي عليه؟ نحن نتطلب أن يكون مستواه عالياً جدّاً. إذا أُريد لي أن أُكلّم واحداً مستواه واطئ، فهذا يعني وجوب أن أُفهمه كلَّ شيء وأضع يده على كلّ شيء، وأنقل يده من حركة إلى حركة. لا. هناك حدّ وسط، ويُخيّل إليَّ أنّ هذا الانقطاع ما بين المبدع والمتلقّي عيب في الفنّان ذاته حين تكون الفكرة غير مختمرة في ذهنه مائة بالمائة. إذا كان الإحساس قد تكوّن في قلب المبدع، واستقرّ، ووضح، وتجلّى، وهزّه هذه الهزّة الفنّيّة، وأُتيحت له مقدرة الأُسلوب على التّعبير، ففي الغالب ينتقل هذا الإحساس إلى قلب المتلقّي عندما يتّسم بالصّدق والأصالة. فداعبتْ «إدوار الخرّاط» في هذا، وكان الكلام عن خطر الاستغراق في الغموض، وأيّ الكفّتين ترجح الآن: التعمّق، أم الوضوح السّهل؟ التعمّق الشّاقّ أم الوضوح السّهل؟

كذلك أُحبّ كاتباً آخر هو «محمّد روميش». حينما تقرأ له تحسّ بزنخ القرية المصريّة: طينها وروثها، ومتاعبها، ومشاكلها؛ ولو أنّني أقول له: لابدّ أن تعتني بأسلوبك قليلاً. أرجع وأقول: إنّ للأُسلوب أهمّيته؛ فأنت تُحسّ أنّ أُسلوبه متقطّع قليلاً.

أمّا من حيث الرّواية، فعندنا، في الحقيقة، شخصيّات عجيبة جدّاً، بعضها ربّما لم يأخذ حقّه. منها، «محمود دياب» من أحسن الكتّاب عندنا في «فنّ الرّواية»، وفي «فنّ المسرحيّة» أيضاً. روايته **الظّلال في الجانب الآخر** اعتبرُها من أحسن الرّوايات الّتي قرأتها. فهؤلاء شبّان جيّدون جدّاً، وبعضهم لم يأخذ حقّه بعد ـ طبعاً لفتور حركة النّقد، وفتور حركة النّشر في مصر.

*** ولكن بعض شباب الأدباء أصدروا أحكاماً، وقالوا آراء تقف على الجانب الآخر ممّا ترى، أنت نفسك، فيهم.. كقول البعض عن أنفسهم إنّهم «جيل بلا أساتذة».**

ـ يحيىٰ حقّي: أوّلاً، هؤلاء الأساتذة لا يغضبون من هذا الكلام قطّ، لأنّ من العبث ومن الادعاء أن يطلب الأستاذ من تلميذه الإقرار بفضله عليه. أبداً هو لا ينتظر من أحد جزاء.. وطبيعة الشّباب هي هذه.

أنت بأيّة لغة تكتب؟ باللّغة العربيّة. هل تأخذ كلماتك من القاموس؟ لا.. وإنّما مـن مختلـف استعمـالاتهـا.. مـن مختلـف الأقـلام. وأنـا أقـول لهـم (للشباب): إنّ الكلمة الّتي تستخدمونها يجب أن نُحسّ بها نحن، ونجد عليها بصمات مَنْ كتبها قبلكم. لا أقول أن يكتبوها كما كتبها من جاء قبلهم. ولكن، على الأغلب، أن تصلك محمّلةً بهذه البصمات، لأنّها هي الّتي أعطتها حياتها، وأعطتها مختلفَ وسائل استعمالها. أنت لا تأخذها من القاموس أبداً. أنت تأخذها مادّةً حيّة، ومَنْ سبقك من الكُتّاب هم الّذين نفخوا فيها حياتها. وهذا أساس لك من دون أن تُحسّ. أمّا إذا أقفلتَ على نفسك الباب ولم تقرأ شيئاً، فإنّ النّضج المطلوب منك سيتأخّر وقتاً أطول، وستُنتج، في الأوّل، إنتاجاً ضعيفاً إلى أن يُعطيك ربّنا سبحانه وتعالىٰ هذه المقدرة على النّضج في الأُسلوب والفكرة. قد نصل [إلى ما نريد] من دون أن نقرأ لأحد لكنّك لو قرأتَ لاختصرتَ الطّريق، ولزاد إحساسك بالفنّ غنىً. فأنت حين ترقب ماذا فعل غيرك في هذا الموضع: كيف نطق.. كيف قال.. كيف كتب.. فإنّك تُحسّ أنّك لستَ متفرّداً، وإنّما أنت على صلة بأكبر تراث، وأكبر نسب تحلم به، وهو أن تنتسب إلى جيل الفنّانين الّذين سبقوك. ليس في هـذا أيّ عيـب. ولا أطلـبُ إليـك أن تقـول لـم.. بـل العكـس، إذا قلّـدتهـم أغضبُ منك.

*** ظهرتْ في كتابات بعض الشّباب أنماطٌ جديدة من القصّة، لم يكن لك ولجيلك بها عَهْد. لا أدري كيف تنظر إليها، وعلى أيّ نحو تتلقّاها؟**

ـ يحيىٰ حقّي: أنا أُرحّب بكلّ شكل جديد، وأُطالب بالاستزادة منه.. ولكنّني أُريد شيئاً واحداً هو: أن لا تكون هذه الأشكال مفتعلة. أُريد أن تكون الطّريقة الّتي يكتب بها الكاتب ناجحة وصادرة عن إحساسه وشعوره وإيمانه. إذا توفّر هذا الشّرط فهات ما عندك. إنّ معترك الحياة الأدبيّة هو الكفيل بأن يستبقي العنصر الحقيقي، ﴿وأمّا الزّبد فيذهب جفاءً﴾. هذه هي الحياة الأدبيّة. كم من الإنتاجات الأدبيّة الّتي كانت لها قيمة اختفت؟ وبعض الكتّاب الّذين يشتهرون يهمدون ثمّ يصعدون؟ حسبما تدبّ الحياة في الأُمّة، وتشعر أنّها تؤدّي دورها، فإنّ كلّ هذه الأشياء لا يكون فيها أيّ خطر، لأنّ الحياة العامّة ستستوعبها وتصفّيها..

أمّا إذا كانت الحياة ميتة وراكدة، وليس في الأُمّة إحساس بأنّها مطالبة بأشياء كثيرة، فإنّ مثل هذه الأشياء تتضخّم وتكون مثار أحاديث؛ مع أنّها، في الأُمم الرّاقية والحيّة والنّابضة بالحياة، تُعتبر من ضمن مصائر الحياة. من ضمن الشّرر الّذي ينبعث من النّار.

*** ولعلّ هذا هو ما نجده في كثير من قصصك، وفي كثير ممّا كتبت، وقد حمّلته تعبيراً عن حيويّة المجتمع الجديد.. بل نجدك، في كثير من الأحيان، تتطلع إلى ما هو أكثر من المتحقّق.**

ـ يحيىٰ حقّي: وهل يعيش الإنسان بلا أمل؟ هل نحلم باليوتوبيا؟ طبعاً، كلّ شخص يتولّى رسالة، ويتأمّل المجتمع، هو، في قرارة نفسه، داعياً إلى نوع من «اليوتوبيا». إنّ المسألة ليست «مسألة اجتماعية». وإنّما هي مسألة أثمن من ذلك بكثير. إنّها مسألة وجود هذا التآخي الإنساني بين الإنسان والإنسان، كإنسان (لا كآلة، أو مادة) كإنسان فيه قبس من روح الله.

*** لمّا كنتَ الآن قد توقفتَ عن الكتابة.. فماذا تأمل أن ترى من الكتّاب اليوم في نطاق ما ناديتَ به، وعملتَ في سبيله؟**

ـ يحيىٰ حقّي: الحقيقة أنّني أُريد أن أجد الشّعور الفنّي أقوى ممّا هو متحقّق حالياً. أُريد من المجتمع العربي أن يكون شعوره بالفنّ كما هو في أوروبّا، وأن يعمّ المجتمع.

[هنا ذكر لي، عَرَضاً، أنّه يواصل القراءة، ولم يكفّ عنها كما كفّ عن الكتابة. وأنّ آخر ما قرأه هو كتاب من تأليف «أبا إيبان».. وقال معلّقاً]:

ـ يحيىٰ حقّي: الحقيقة أنّ إنشاء «دولة إسرائيل» كان نكبة روحيّة لي. فقد كنتُ ماشياً في وسط لا يعرف الفروق. ولم أكن متعصّباً. لكنْ حين نشأتْ «دولة اسرائيل» أصبحتُ متعصّباً.. وأنا متألّم لأنّي متعصّب.

*** لا أدري ما إذا كنتَ قد قرأت أعمال نجيب محفوظ الأخيرة؟**

ـ يحيىٰ حقّي: بالتأكيد..

*** ما رأيك فيها، قياساً إلى تاريخ نجيب محفوظ الرّوائي، وفي ضوء أحكامك على الفنّ؟**

ـ يحيىٰ حقّي: ليس هناك واحد أعدّ نفسه لمهنة الرّواية مثل نجيب محفوظ. درس الفلسفة، وهو مطّلع على أحدث تطوّرات فنّ الرّواية، وله أعمال تُعتبر من القمم؛ مثلاً: **أولاد حارتنا** الّتي لخّص فيها التّاريخ الفكري الدّيني بشكل روائي. هناك أيضاً **الثّلاثيّة** الّتي هي دراسة اجتماعيّة. لكن أُريد أن أقول. ما الفرق بين القصّة والرّيبورتاج الاجتماعي؟ حينما يغلب على

حين نشأتْ «إسرائيل» أصبحتُ متعصّباً. وأنا أتألّم لأنّي متعصّب!

اتّصلنا ـ طه حسين، وتوفيق الحكيم، وأنا ـ بفرنسا دون أن نفقد أصالتنا!

الرّواية الاجتماعيّة طابع الرّيبورتاج، فإنّنا نقول: «كفى».

إنّ نجيب محفوظ اليوم «صعبان عليَّ» كثيراً. أشترط فيه شرطاً، كنتُ قرأته، يقول فيه: «الرّمز عندي ليس أن أُغيّر الأسماء والوقائع في الأشياء. وإنّما هو: نقل المسرح كلّه من بلد إلى بلد، ومن عهد إلى عهد، ومن جيل إلى جيل». المشكلة هذه تكون لها الأبعاد ذاتها في هذا الوقت.. ويكون كلّ مَنْ يقرأ الرّواية يعرف أنّ «زعرب» هذا هو «جمال عبد النّاصر». هذا ليس «رمزاً»، بل بالعكس، كأنّ الكاتب يمتهن.. لأنّه يريد أن يقول شيئاً ولم يعد قادراً على قوله. إنّه موقف مؤلم للغاية. كتابات نجيب محفوظ الأخيرة عن النّاحية السّياسيّة يشعر الواحد معها أنّ القول لا يطاوعه

أنا لي كتاب رمزي اسمه صحّ النّوم، كتبته سنه ١٩٥٤، بعد الثّورة، قلتُ فيه لجمال عبد النّاصر كلّ ما كنتُ أُريد أن أقوله من تحذير من خطر الدّكتاتوريّة.

*** لقد ترجمتَ بعض الأعمال الأدبيّة العالميّة. هل لي أن أسأل هنا عمّا يتدخّل في تحديد اختياراتك هذه؟**

ـ يحيىٰ حقّي: لقد جاءت بطريق الصّدفة. ولذلك فأنا أُنقذ نفسي فيها. فأنا لم أتصدَّ لترجمة عمل كبير.

*** وما الدّوافع؟**

ـ يحيىٰ حقّي: بصراحة؟ ساعات يكون الابتكار [التأليفي] قد توقّف، وأُحبّ أن أشتغل، فأجد التّرجمة تعطيني هذا الرّضى، لأنّ التّرجمة عندي إبداع كذلك. وهذا مجهود كبير: كيف تُعيد صياغة الجملة الأجنبيّة صياغة عربيّة مع المحافظة على روح النّصّ مائة بالمائة، بحيث لا تزيد ولا تُنقص، ولا يُقال عنك ما قيل عن بعض الكتّاب: «كان إذا ألفَ ترجم، وإذا ترجمَ ألفَ ..».

*** أخيراً هل لي أن أستطلع يوماً عادياً من حياة الأُستاذ يحيىٰ حقّي؟**

ـ يحيىٰ حقّي: صباحاً أقرأ الجرائد. أقرأ ثلاث جرائد هي. **الأهرام والجمهوريّة والمساء**: والثّالثة عزيزة عليَّ جدّاً.. وهي من أحسن الصّحف الموجودة في مصر، ولا أحد يبالي بها، فيها صفحات ثقافيّة متخصّصة لا تجدها في سواها من الجرائد. ثمّ أرجع إلى بعض الكتب فأقرأ بعض الصّفحات ـ لأنّ نظري ضعف الآن.

[وفي ختام الحديث يشير الأستاذ يحيى حقّي إلى مسألة، لعلّها تهمّه كثيراً.. وهي مسألة الاهتمام به: أديباً كبيراً.. فيقول]:

ـ يحيىٰ حقّي: من الأشياء الّتي سرّتني أنّ الأجانب اهتمّوا بي أكثر من المصريّين. «جيسكار ديستان» ذكر ثلاثة من الكتّاب في مصر: طه حسين، توفيق الحكيم، ويحيىٰ حقّي وأضاف جملة سرّتني جدّاً.. قال: «دون أن يفقدوا أصالتهم». وكان يتكلّم عن الكتّاب المصريّين الّذين اتّصلوا بفرنسا وبأوروبّا.. كان يتمثّل فيهم اللّقاءَ بين الحضارتين، مضيفاً هذه العبارة: «دون أن يفقدوا أصالتهم ».

هؤلاء «الحواجات» لاحظوا أنّنا لا ننقل عن أوروبّا.. لا أتكلّم كلام أوروبّا.. إنّما أتكلّم كلامَ المصريّين الشّرقيّين بعض المستشرفين انتبهوا إليَّ.. ومن أمريكا تلقَّيْت رسالةً من واحد اسمه «يوري بيرجر» يقول لي فيها إنّني معروف في بعض الجامعات الأمريكيّة. هذا سرّني كثيراً. وجدتُ أنّهم تنبّهوا إلى هذه الكتابات الّتي يريدونها . إنّهم يُحسّون أنّ هناك شيئاً أصيلاً.. لا منقولاً.

ما تبقّى من عبق

د. نزار بريك هنيدي

مـن أيـن ينهمـرُ الـرّكـامُ علـىٰ ينـابيـعِ الجسدْ
لم يكتملْ إشراقُنا
وتلالُ صبوتنا الّتي اْصطفَّتْ
على شَفَقِ اْندلاعِ الرُّوحِ واستشهادها
تعلي قناديلَ التّشوّقِ
في اْنتظارِ وصولنا
ومرافئُ الآفاقِ تسفحُ لازَوَرْدَ ضيائِها
في قبلـةِ الإغـواءِ عن بُعدٍ فيغتلـمُ الـدمُ المهتاجُ
في أوصالنا
من أين جاءَ الخوفُ
كي يغتالَ فينا
هاجسَ الإيغالِ
حتَّى الموتِ
في أحشاءِ أسرارِ الأبدْ

من أين تنهمرُ الظّلالُ على زوايا القلبِ
كـانـت أغنيـاتُ اللّيـلِ مـازالـت تُهيـلُ الوجدَ
فوق الوجدِ
والأنسامُ تنشر حولنا
حمّىٰ السّهرْ
كانت خلايانا تمورُ ببهجةِ الأنغامِ
والآهاتُ تقفزُ
فوق أحبالِ القمرْ
كان الزّمانُ حمامةً
تغفو على الكرسيِّ بين ثيابنا
والعريُ يسكرُنا
فنرقصُ
بين أهدابِ الخَدَرْ

من أين جاء الخوفُ
كيف هوىٰ بعتمتِهِ
على وهجِ ارتعاشتِنا
وكيف تسلَّلتْ أحزانُ عمرٍ كاملٍ
في لحظةٍ
كي تستبيحَ عروقَ نشوتِنا
وتطمرَ موجَنا
تحت الزَّبَدْ

من أين جاء الخوفُ
كان الفجرُ مغبرّاً
فراحت حشرجاتُ السّروِ تنأى
عن لهاثِ العشبِ
والأنفاسُ تزفرُ هسهساتِ الذّعرِ
والأشياءُ تنضحُ بالأنينْ
صارتِ الأضواءُ
تشبه أعينَ الحرّاسِ
والأصواتُ
تشبهُ ضجّةَ المفتاحِ
حين يدورُ
في بابِ السّكونْ
جَمَدَ الهواءُ
اسودَّتِ الجدرانُ
غارَ الماءُ في ينبوعِهِ
وعلا فحيحُ الانتظارِ
ونَزَّ شريانُ القلقْ

من أين ينهمرُ الغبارُ على الأُفقْ
هِيَ ليلةٌ
فرَّتْ من التَّقويمِ
لمّا فاحَ تفّاحُ المفاتنِ
فاستفاقَ الدّفءُ وسَطَ الزّمهريرِ
ورفَّ فوق خرائبِ الأحلامِ
عصفورُ الألقْ
هي ليلةٌ
فَتَحَتْ بها الرُّوحُ النَّوافذَ
كي تطلَّ على الحياةِ
لبرهةٍ
وتؤوبَ نحو صقيعِ غربتِها
تكابدُ لوعةَ التّذكارِ
تحضنُ
ما تبقّى
من
عَبَق.

دمشق

اسمعي يا اسرائيل!

للشّاعر النمساوي

أريش فريد

١ ـ اسمعي يا إسرائيل

حين كنّا ملاحَقين
كنتُ واحداً منكم.
لكن كيف يمكنني الآن أن أبقى كذلك
وقد غدوتم أنتم أنفسكم تلاحِقون؟
كنتم تتطلّعون إلى
أن تصبحوا كباقي الشعوب
التي أعملتْ فيكم تقتيلا.
والآن ها أنتم أولاء قد غدوتم مثلها.
نجوتم بجلودكم
من بطش القساة،
وها أنتم أولاء الآن
يعيش فيكم جشعكم...
أجبرتم المغلوبين:
«أن اخلعوا أحذيتكم»
وكأنّهم جداء الخطيئة.
سُقتموهم إلى الصّحراء.
لكن آثار الأقدام العارية
باقية أقوى من آثار قنابلكم ودبّاباتكم.

٢ ـ مشكلة لياقة

في بيت المشنوق
لا يجوز الحديث عن الحبل
لأنّ جلّاده الآن
يعيش هناك
وقد أُحيل على التقاعد.

٣ ـ المراقب

الموت الحقيقيُّ
يصغي للأسماء الخاطئة
ـ التي ننادي بها بعضنا البعض ـ
ويسعد لحماسنا.
عندما نقول نحن نحمي السَّلام
يقترب منّا.
وعندما نقول نريد أن نبقى على حذر
يرفع رأسه.
عندما نتحدَّث عن الحقِّ
يقرأُ من شفاهنا.
وعندما نتحدَّث عن الواجب
يعدُّ أسناننا.

٤ ـ صلابة

أرتعشُ كلّما قيل
بأنَّ طفلاً ما قد قُتِل
إنّني لستُ ناضجاً بعد
كي أُدافعَ عن وطني
لذا فليُقتل اليومَ مئةُ طفل
وليُقتل غداً ألفُ طفل
وليُقتل بعد غدٍ عشرة آلاف طفل
سأدافعُ في الأسبوع القادم
عن وطني الميت.

ترجمة: د. عيسى علاونة
ألمانيا الغربيّة

قصائد من أريش فريد

تقديم وترجمة: عيسى علاونة

ولد الشاعر أريش فريد Erich Fried عام ١٩٢١ في العاصمة النمساوية ڤينّا لأبوين يهوديين. وقضى طفولته في بيت متواضع في حي رقم ٩ الذي كانت تمتلكه جدّته لأمّه.

دخل المدرسة الابتدائيّة عام ١٩٢٧ في زمن كانت فيه العاصمةُ النمساوية هذه تدعى «ڤينّا الحمراء»، لكونها العاصمة الأوروبيّة الوحيدة التي تولّى إدارتها الاشتراكيون. وكانت ڤينّا في الوقت نفسه تُعتبر من أهمّ المراكز الثقافيّة في أوروبّا. ثمّ كان يوم ١٥/٧/١٩٢٧ من أيّام ڤينّا المفزعة الذي ترك أثراً مريعاً في نفس الصّبيّ أريش فريد؛ فقد كان وهو في السادسة من عمره يراقب سحب الدّخان وعربات تقل المحروقين والجرحى والموتى تمرّ مسرعةً أمامه عندما أُحرِقَ قصر العدل من قبل المتطرفين اليمينيّين. وقد كانت هذه الحادثة أوّلَ هزّة لمشاعر الطفل أريش، وربّما أوّلَ حافز له على الالتزام بمصير الإنسان المسحوق في المجتمع الأوروبّي الرّأسمالي آنذاك، وعلى الالتزام بمصير هذا الإنسان في العالم كلّه وفي مقدّمته العالم الثالث.

ومع تراكم السّنين أخذ التزام أريش فريد بُعداً واضحَ المسار. وهناك عامل آخر يراه النّاقد الألماني «كاوكورايت»: وهو كون أريش فريد ينحدر من عائلة يهوديّة رغم أنّه لم يكن متديّناً. وكانت تطفو على سطح الحياة الاجتماعيّة في أوروبّا، وبخاصّة في النّمسا وألمانيا، موجةٌ من اللاّساميّة؛ وقد أدّى هذا إلى تعميق الشّعور بالاضطهاد في نفس الصّبي النّاشئ.

ثمّ بدأت ميولُهُ الأدبيّة تظهر في المدرسة الابتدائيّة حين كان يقوم بتمثيل أدوار بسيطة أمام الأطفال على مسارح كثيرة في ڤينّا وفي الأرياف. وفي المدرسة الثّانوية برزت هذه الميول رغم أنّه كان مشغولاً بالفيزيائيّات (وقام بإجراء تجربة على لمبة كهربائيّة وسجّل باسمه اختراعين في هذا المجال).

ثمّ تشكّلتْ بعد الحرب العالميّة الأولى جمهوريّة «فايمار» وحصل الغليان السّياسي والمدّ اليميني المتطرّف، وتزامنت فترة الهجوم على اليسار والاشتراكيين الأدباء والمفكّرين مع الفترة الموسومة باللاّساميّة النّازيّة. في هذه الفترة بالذّات هاجر أريش فريد الشّاب عام ١٩٣٨ إلى لندن بعد موت أبيه على يد الجستابو النازي. وفي بريطانيا بدأ ينشر الشّعر والمقالات في الصّحافة الألمانية المهاجرة ويُسهم في تحرير مجلاّت أدبيّة وثقافيّة وسياسيّة. وبدأ يعمل في القسم الألماني للإذاعة البريطانيّة.

في عام ١٩٥٣ وطأت قدماه لأوّل مرّة الأراضي الألمانية منذ غادر النّمسا. وبدأت الأوساط الأوروبّيّة في ألمانيا ـ والبلدان النّاطقة باللّغة الألمانيّة ـ تسمع بأريش فريد الشّاعر الملتزم الرّفيع الثّقافة ومترجم شعر توماس دايلن ثمّ مسرحيات شكسبير ترجمةً حازت إعجاب النّقّاد والمسرحيّين وأساتذة الجامعات. ثمّ صدرتْ مجموعاته الشّعريّة متتابعة بعد أن نشر في بريطانيا مجموعتين هما: **النّمسا** (١٩٤٥)، **وألمانيا** (١٩٤٦). فتوالت كتبه من دور نشر ألمانيّة ونمساويّة، فصدرت: **مجموعة قصائد** (عام ١٩٥٨)، ورواية **جندي وفتاة** (١٩٦٠)، **ومملكة الحجاب** (١٩٦٣)، **وفيتنام** (١٩٦٦)، **ونزاعات** (١٩٦٧)، **وقضايا الزّمن** (١٩٦٨)، **وسيقان الكذبات الكبرى** (١٩٦٩)، **والسّم المضاد** (١٩٧٤)، **واسمعي يا إسرائيل** (١٩٧٤)، **وهكذا جئت إلى الألمان...** (١٩٧٧)، **ومئة قصيدة بلا وطن** (١٩٧٨)، **وقصائد حب** (١٩٧٩)، **وظلّ الحياة** (١٩٨٤) وغيرها من مجموعات شعريّة وكتب في النّقد والسّياسة والأدب.

أريش فريد اليساري الملتزم ـ اليهودي ـ غير المتبجح باليساريّة العوراء (كالّذين وقفوا إلى جانب فيتنام والحركات التّحريريّة الأخرى وحجبوا الموقف ذاته عن الشّعب الفلسطيني) عانى نتيجة التزامه العنتَ والقسوةَ والهجوم. كان ذلك خصوصاً عندما حدّد موقفه إلى جانب الشّعب الفلسطيني ضدّ الاحتلال الصّهيوني، وكتب قصيدته المشهورة «اسمعي يا إسرائيل» (ترجمها كاتبُ هذه السّطور عام ١٩٦٩ ونشرت في مجلة **الآداب** عدد ٤ ص ٦٣ / ١٩٦٩). فلقد واجه حملةً صهيونيّةً مذهلة من جراء هذه القصيدة في ألمانيا وبريطانيا والغرب عامّةً وإسرائيل، ونشرت مع كثير من القصائد الأخرى في مجموعة تحمل عنوان: **اسمعي يا إسرائيل** (Hore Israel).

كان أريش فريد يتجاوب مع الأحداث السّياسيّة سواء في الغرب أو الشّرق أو العالم الثّالث، يواجه شعره الاضطهاد والعنصريّة والتّسلح والظّلم. وأبرز موقف له في هذا المجال كان في إبّان حرب الفيتنام. وقد هاجمه كبارُ السّياسيّين والحكّام في ألمانيا في الصّحافة والبرلمان، كما هاجمه عددٌ من المثقّفين والشّعراء وانتُقد شعرُهُ المسيَّس كثيراً، ولكنّه لم يأبه بذلك. وكان يتنقل بين المدن الألمانيّة يقرأ القصائد ويحاضر في المدارس والجامعات في الأدب والسّياسة ويشارك في التّظاهرات. وكانت كتبه تلقى رواجاً منقطعَ النّظير ولاسيّما مجموعاته الشّعريّة.

يكاد يُجمع النّقّاد على أن لأريش فريد قدرة فائقة على التّعبير وأنّه يمتلك زمام اللّغة على نحو لم يألفه الأدبُ الألماني بعد الحرب الثّانية إلاّ عند قلة قليلة لا تتعدّى بيرتولد بريشت وجوديفريدبن، وأنزنسبرجر، وانجبورغ باخمان، بل يكاد يبرز بين شعراء الألمانيّة بما يُسمّى بـ«اللّعب بالكلمات» أي تحريك الألفاظ والمعاني وتداخلاتها ومجازاتها بفنّيّة وتكنيك يؤدّيان إلى هدف يحدّده الكاتب الشّاعر (Wortspiel).

أصيب أريش فريد بمرض سرطاني لم يُقعده عن مواصلة الكتابة والعمل والقراءات الشّعريّة. ومات وهو يقوم بجولة شعريّة في جنوب ألمانيا ـ في شهر تشرين الثّاني عام ١٩٨٨. وتأسّست منذ ثلاث سنوات جمعيّة أريش فريد في مدينة ڤينّا مكان ولادته، وتضمّ شعراء وأدباء من أجل الحفاظ على نتاجه وجمعه وأرشفته ومن أجل تشجيع الأدباء النّاشئين ونشر كتبهم وتخصيص جوائز أدبيّة لهم. وهي تجتمع كلّ عام في فصل الخريف وتقيم مهرجاناً أدبيّاً مرموقاً.

د. عيسى علاونة
ألمانيا

سؤال إلى المنتصر

وبعد أن نهبتَ الأرضَ وصرخ الدّمُ من
عمق أعماق الأرض
وعندما سئلت:
أين أخوك صاحبُ الأرض؟
أجبتَ: لا أدري.
ثمّ تساءلت: أَوَأَحَبُّ عليَّ
أن أكون حارس أخي؟
وقلت: يجب أن يحرسوك
من نار أخيك
الّذي لا تعرف عنه شيئاً
أنت الّذي يحمل العلامه
ومن ثمّ تقول سبع مرّات
وجب الثّأر من قاتلك
إذاً فمن ذا تكون أنت؟

(من مجموعة: **اسمعي يا إسرائيل**)

بعض الأشياء

حوادث
أسماء أماكن
وتواريخ سنين:

[دير ياسين وحتّى عام ١٩٤٨]

قرية فلسطينيّة
ثمّ ٣٥٠ قتيلاً
وإسرائيل تعترف
بـ ٢٥٤ قتيلاً

القريةُ كلّها نساءً وأطفالاً ورجالاً
ثأراً لقتل امرأة يهوديّة وطفلين -
قُتلوا في ياهود.
اشترك في البحث عن القتلة
جلوب باشا والدّوائرُ الأردنيّة.
طلبوا من إسرائيل المساعدة في البحث
فكانت مساعدةُ إسرائيل: ما حصل بقبيَة!

[كفر قاسم ١٩٥٦]

حظرُ التّجول
يُعْلَن في منتصف النّهار
كان الفلاّحون في حقولهم
وما عرفوا شيئاً عن منع التّجول
عادوا من الحقول
أُوقفوا عند الجدار
ستّة وخمسين كانوا،
وهو ما تطلّب طلقاتٍ كثيرة!

[بحر البقر ١٩٧٠]

كانت مدرسة كبيرة
لا مدرسة غيرها في المنطقةَ طولاً
وعرضاً،
مزدحمة بالأطفال.
وكانت هدفاً لقنبلة.
لا أحد منكم كان يعرف عدد الأطفال
آنئذٍ
وبعد ذلك لم يبق في منطقة بحر البقر
أطفال!

[نهر البارد ١٩٧٢]

ومرّة أخرى
أطفال قتلى
في مخيّم اللاجئين
الّذي دمّروه

[في جنوب لبنان ١٩٧٢]

في جنوب لبنان
سيّارة تكسي تحطّمت
دهستها دبّابة إسرائيليّة
سبعةُ ركّاب بينهم طفل في الثّامنة من
العمر
- حوادث جانبيّة
كلّها حوادث جانبيّة
لكن يُقال:
إرهابٌ ذاك الّذي يقوم به الفلسطينيون!

* * *

هي

إنّها تأكل أطفالها
تشرب دمَ موتاها
تعظُ الحمائم
ولا تعرف قيماً عليا
تنسى دربَها

تتأرجح بين وقيعةٍ ووقيعة
ومن خطأ إلى خطأ
وتنام في النّكبات

يتعلّم كلُّ طفل في المدرسة
أنّها ليست ضروريّة
وأخيراً أدرك الشّعب
أنّه لا يريدها

ثبت بالبرهان عشر مرّات
أنّها لا تستطيع أن تنتصر
والّذين أثبتوا ذلك
لا يستطيعون النّوم قريري العين

وأولئك الّذين يؤمنون بها
متعبون من الشكّ
وبعض الّذين يكرهونها
يعلمون أنّها قادمة

شكوى

أيّها العالم الجميل...
ها نحن نقترب من النّهاية
وهذا الوحش
ينطلق من الدّرك الأسفل.
قبّ الأسفل الثّقيلة
ثقلَ الشّمس
تندلق في حلقومه

استيقظ (اللّوباثان)(*)
ولسوف يفترس النّجوم
فمن ذا يسعفني
في اللّيلة اللّيلاء
كي أنسى الحياة تماماً؟

إشعاع

ظلالي
تمتدح الضوء الّذي ترميه
وتسأل:
إلى أين؟
فمادام الضّوء في العلاء
فإنَّ الظلَّ يهوي إلى الأرض
عندما يهبط الضّوء
يرتفع الظّل إلى العلاء
إلى أين؟
يطلع الضّوء
يرمي ظلالاً كثيره
ولا يسأل إلى أين!

في باحة الأمل

في باحة الأمل
يُستوقف الأطفال:
هيّا انظروا
ما أجمل أن يجلخ أبونا
«الحقدُ»
سكينَه
التّفاحة النّاضجة على الشّجرة تلك إلى
جانب كوم الخشب
سيفصمها شرائحَ طيّبة

وفي باحة الأمل
لا يعرفون الكدر
هيّا انظروا

(*) اللّوباثان: حيوان بحري ضخم يرمز إلى الشرّ في الكتاب المقدّس.

ما أجمل أن تحفر أمنا «الأرضُ»
هذه الحفرة
سنلعب فيها غداً
لعبةَ الدّلو والقطائف
إلى أن يدبق الرّمل أيدينا وثيابنا

الصّيف على وشك النّهاية

ها قد أزِفَ الصّيف
وهناك في نهاية الدّرب
ينتصبُ الصّليبُ الخشبي
ويقعي الموت شاكياً
أنّنا لن نأتي

إنّنا ـ أنت وأنا ـ
قادمان بالتأكيد
تمشّينا في الطّريق الزّراعي.
أزهار الحقول
تحرس هذا الكون إنساناً وحيواناً
إذا ما سُئلتم
فطأطئوا الرّؤوس وقولوا:
إنّنا لم نرضَ عن حياتنا

إرشادات أريحيّة

جلّادي.. رجل يُحسن معاملتي
وهو يشغل باله
بالّذي أفكّر به
رغم أنْ لا متّسع من الوقت
لديه، لشغله الشّاغل في القتل..
لكنّه يجد قليلاً من وقت
فيبني المدارس
ويصرف المالَ على تعليمي

يهمّه أن أتعلّم
مازال الوقت سانحاً لذلك
إذ إنّني أعيش في عالم يغصّ بالجريمة
عالم نظامه كهذا
ليس السّعيُ لزلزلته
إلّا محاولة انتحار.
وإنّ الّذي ينصحني
أن أغيّرهُ هو جلّادي...!

السّامعون

عندما يبدأ النّاس بالنّباح
تبكي الكلاب
وعندما يبدأ النّاس بالقُباع
تضحك الخنازير
وعندما ينقطع عويل الكلاب
وتنقطعُ قهقهةُ الخنازير
ترتجف الحجارة
من نباح النّاس وقُباعهم

وعد حافل

في أوّل يوم
من حرب الأيّام السّتة
أعلن رئيسُ وزراء إسرائيل
ليفي أشكول:
لا نريد أن نمتلك
ولو متراً واحداً من الأرض.
نادراً ما استغرقت
حربٌ هذه المدّةَ القصيرة.
أمّا وعد أشكول
فقد عاش مدّة أقصر

وجبة

اللّسان مدهون بالكلمات.
من الفم ترشح
الكلماتُ اليساريّةُ السّاقطة.
هنا تسمع خشخشة الأنفاس
وحفيف اللُّعاب
الكلمات تبدّل ألوانها
وتذبل ملوّنة!

قصيدتان

ماهر الأصفر

يافا

بعيدٌ بيتيَ البحريُّ،
والشُّرُفاتُ منخفضهْ
إذنْ أَعْلو..
وتبقى بعديَ الشُّرُفاتُ
غرقى في الهواءْ
مخنوقةً
.. منْ أنَّ ظلّي لم يعُدْ ينسابُ في أحجارِها،
أَعْلو.. فيبهتُ، ثمَّ ينتثرُ

بعيدٌ بيتيَ البحريُّ...
كمْ بيتٍ
ولا أصدافَ في جُدرانِهِ،
مِلحاً يُضيءُ مفاصلَ الأبوابِ
إنْ أَيْدٍ..
وإنْ أَهْلُ،
إذنْ أَعْلو..
ويبقى الطَّرْقُ مُغْبَرّاً على الأبوابِ
يبقى البيتُ، ملءَ فراغِهِ، يَغْبَرّ

* * *

تعـوَّدَ أن يُرنِّـقَ، ثـمَّ يرنُـو ونظرتُهُ نوىً وشجى ورملُ
مُغـالبةً يحثُّ الرّوحَ تَنْدى وإنْ يَبِسـتْ يُفتِّتُهـا ويَعْلـو

وصفٌ من أجل امرئ القيس

لهذي الغرفةِ البيضاءِ شبّاكانِ
لم أفتحهما بعدُ.
ومقعديَ المواجهُ للجنوبِ
احْمرَّ أكثرَ،
وارتدى استغراقَهُ.
والنّبتةُ المائيّةُ الرّوحِ
انْتمتْ لأصيصها...
ليباسِ أسودَ مالحٍ من طينِ إربدْ.
والهواءُ كما أريدُ:
قبائلُ الذرّاتِ حولَ الطّاولهْ
.. وصعالِكٌ تندسُّ في الأوراقِ.
والضّوءُ الوحيدُ
ـ الضّوءُ ذُو السّيقانِ ـ
لم يبرحْ
يُضيءُ ستائرَ الكَتَّانِ
أخضرَ مرّةً
وإذا وهتْ سيقانُهُ
أَصفَرْ

لهذي الغرفةِ البيضاءِ
شبّكانِ
لو فُتحا!

ـ ملف خاص ـ

قراءات وملاحظات سريعة في مواد
«ملتقى عمّان الثّقافي الثّاني» حول موضوع

القصّة القصيرة في الأردن وموقعها من القصّة العربية

إعداد: محمد دكروب

□ لم يكن عقد ملتقى ثقافي خاصّ، في عمّان، حول فنّ **«القصّة القصيرة في الأردن»** بدون أساس موضوعي. . فالقصّة القصيرة في الأردن تعيش، فعلاً، فترة ازدهار، سواء من حيث كمّية المجموعات القصصيّة الّتي صدرت في السّنوات الأخيرة وتلك الّتي تُنشر في الصّحف والدّوريّات الثّقافية، أم من حيث مستويات التّطوير في التقنيّات الحديثة للقصّة القصيرة هذه والدّخول في عوالم التّجريب والشّغل الفنّي.

كذلك فإنّ طرح التساؤل، في عنوان الملتقى نفسه، حول **موقع القصّة القصيرة هذه ومكانها من القصّة العربيّة الحديثة**، له أيضاً أساسه الموضوعي، من حيث أنّ حركة ازدهار القصّة القصيرة في الأردن لم يُتَحْ لها أن تؤكّد حضورها الفاعل في حركة القصّة العربيّة لظروف تعود أساساً إلى حركة التّوزيع ومستوياتها المتدنّية على النّطاق العربي العام، وانحصار الكتب والمجلاّت ضمن أقطارها، ولا تعود إلى مستويات النّتاج القصصي نفسه في الأردن، الّذي قلنا إنّه يتطوّر بدأب وبشكل لافت.

ولعلّ من مهمّات هذا الملتقى، وغيره من الملتقيات العربية، الّتي عُقدت في عمّان، حول مختلف الأنواع الأدبيّة في الأردن، أن تسهم في انطلاق هذه النتاجات والأنواع الأدبيّة إلى الآفاق العربية الأوسع، والدّخول، تالياً، إلى حركة التّفاعل الإبداعي على الصّعيد العربي العام، وتأكيد حضورها في حركة النّقد الأدبي العربي.

وقد يكون في مشاركة عدد من الكتّاب والنقّاد من مختلف البلدان العربية، في أعمال هذه الملتقيات، ما يشكّل عاملاً مهمّاً في هذا السّياق، سواء في دراساتهم المقدّمة إلى هذه الملتقيات، أم في النتائج المتوقّعة لهذه المشاركة، الّتي لابدّ أن تظهر ـ لاحقاً ـ في نتاجهم النّقدي.

ففي هذا الملتقى مثلاً شارك من الضّيوف العرب الكتّاب والنقّاد: محمد برادة، أحمد المديني (المغرب)، إدوار الخرّاط (مصر)، عبد الله أبو هيف (سوريا)، حسام الخطيب، صبحي شحروري (فلسطين)، محمد دكروب (لبنان)، ياسين النصير، فاضل تامر (العراق).

دعت إلى الملتقى ونظّمته وزارةُ الثّقافة في الأردن، بمشاركة مباشرة من وزير الثّقافة، الكاتب الباحث د. محمود السّمرة، وأمين عام الوزارة الكاتب الأستاذ محمد ناجي عمايرة، وبمتابعة تنظيميّة دؤوبة من مسؤولة الندوات والمؤتمرات في الوزارة الكاتبة القصصيّة سهير التلّ.

الأبحاث والدّراسات الّتي قُدّمت في الملتقى تنقسم إلى عدّة مجموعات تغطّي، إجمالاً، مساحة القصّة الأردنية، والكثير من أنواعها وتيّاراتها وموضوعاتها وبعض خصائصها ومواصفاتها الفنيّة:

● **في مجال تاريخ القصّة**، في الأردن، قدّم القاص والناقد د. سليمان الأزرعي بحثاً جديداً في مجاله تحت عنوان «بدايات النّقد وصورة البدايات للقصّة القصيرة الأردنيّة». في هذا البحث يقرأ الأزرعي صورة هذه البدايات، في القصّة وفي النّقد، عبر ملفّ شبه مجهول هو مجموعة من أعداد مجلّة **صوت الجبل** كانت تصدر عن مدرسة إربد الثّانوية بين سنوات ١٩٤٩ و١٩٥٣. وعبر صفحات هذا الملفّ يكشف الباحث كتابات قصصيّة لشباب كانت أقاصيصهم هذه تَعِدُ بتطوّر لاحق، إضافة إلى أقاصيص لم تكن معروفة لكتاب معروفين. . كما كشف عن بعض كتابات نقديّة فيها قدر من النّضوج الثّقافي المبكر ونزوع حداثي طليعي «إلى حدٍّ غير اعتيادي في تلك المرحلة المبكرة من تجاربنا النّقديّة». . وكنّا نتمنّى لو أنّ

الباحث بذل جهداً أكبر في تحليل هذه الأعمال القصصيّة والنقديّة؛ فقد كان يكتفي بإشارات خاطفة إلى قيمة هذه القصّة أو تلك ومواصفاتها كقصّة أو ابتعادها عن هذه المواصفات. . ولاشكّ أنّ الباحث الأزرعي، بعودته إلى هذا الملفّ شبه المجهول، قد كشف جانباً هاماً من مصادر البحث لابدّ لحركة التأريخ للقصّة ولمختلف الأنواع الأدبيّة والنقديّة أن تعود إليها والنّبش في صفحاتها؛ ونعني بهذا: الصّحافة المركزيّة والمناطقيّة، الّتي نادراً ما يعود الباحثون إليها لدى شغلهم في التّأريخ للحركة الثّقافيّة عامة!. . فقد اعتاد أغلبُ البّاحثين والنقّاد حَصْرَ مجالات أبحاثهم في الكتب المطبوعة بالدّرجة الأولى. . وأمّا **الأزرعي** فقد آثر أن يذهب إلى المصادر في مصادرها الأولى، وحسناً فعل.

ـ وفي المجال **التأريخي** نفسه، قدم د. حسن عليان بحثاً بعنوان «نشأة القصّة القصيرة (في الأردن) وتطوّرها». . في مطلع هذا البحث يحاول الكاتبُ التنظيرَ لنشأة القصّة القصيرة في الأردن، فيردّد ـ ربّما بدون انتباه أو تمحيص ـ تلك الموضوعة التقليديّة المتعسّفة: «أنّ القصّة القصيرة هي وليدة البرجوازية». . وأتبع هذه المقولةَ بقولٍ آخر، مثير للاستغراب، مؤدّاه: أنّ هذه القصّة القصيرة تنقل إلينا «وجهة نظر الطّبقة الّتي نشأت في أحضانها». . أي: البرجوازيّة! وكأنّ تلك المقولة وهذه الصّيغة صارتا من البدهيّات!. . ولكن، إذا كانت النشأة الأولى للرّواية وللقصّة ـ في أوروبا، مثلاً ـ قد حدثت في أحضان البرجوازية. . فهل هذا يعني: أنَّ مِنَ الحتمي أن ترتبط نشأة الرّواية والقصّة، في كلّ مكان، بحاضن محدّد هو البرجوازيّة؟!. ألاّ يصحّ، مثلاً، أن يكون لوجود هذا النّوع الأدبي الفني، عالميّاً، تأثيرُهُ هو في ولادة مثل هذا النوع الأدبي في بلدان أخرى، دون ارتباط حتميّ بطبقة محدّدة، برجوازيّة أم عُمّاليّة؟. . وحتّى لو أنّ هذا كان «حتميّاً»، فهل من الحتمي أن تعبّر القصّة، عموماً، عن وجهة نظر الطّبقة البرجوازيّة هذه؟. . وأين هو موقع الكاتب المبدع نفسه، أو موقفه، أو وجهة نظره هو، في هذا المجال؟. . وهل القالب الكتابي نفسُه، أو الجنس الأدبي، هو الّذي يعبّر عن نفسه (. . وعن طبقته). . أم هو الكاتب المبدع، يستخدم أيّ نوع أدبي انطلاقاً من موقعه هو، وموقفه هو، ليعبّر عن كينونته هو، وليقول قولَه الّذي قد يكون ـ وغالباً ما يكون ـ ضد أيديولوجيّة الطّبقة البرجوازيّة هذه وضد قيمها وأفكارها وممارساتها، وأحياناً ضد وجودها نفسه، كطبقة؟.

إنّ تحليل الباحث لبعض القّصص يؤكّد وجود هذا المنحى، المعادي للبرجوازيّة وللفئات السّائدة، لدى هذا القاصّ أو ذاك. . وفي هذا تأكيد، غير مباشر، على أنّ تلك المقولة الّتي أوردها كبدهيّة ليست بدهيّة أبداً، وليست مطلقة أبداً.
ويظلّ التحليل الملموس أكثر صواباً من الرّكون إلى المقولات الجاهزة، وأداة تطوير لها وتصحيح.

ينقسم البحثُ إلى قسمين مختلفين: القسم الأوّل هو سرد تأريخي للكتابة القصصيّة في الأردن، عناوينَ وأسماء وموضوعاتٍ وتواريخَ (منذ مجموعة **أغاني اللّيل** لمحمّد صبحي أبو غنيمة الصّادرة عام ١٩٢٢. .) مع إشارات، عابرة وسريعة، إلى بعض المواصفات الفنّية للقصّة في هذه المرحلة أو تلك. . أمّا القسم الثّاني فهو يخرج من إطار التأريخ ويركّز الضوء على نموذجين حديثين من قصص التجريب في الأردن: مجموعة **الحصان** لهند أبو شعر، و **إحدى وعشرون طلقة للنبي** لالياس فركوح. هنا يدخل الباحث في أفق التحليل الفنّي والموضوعاتي والرّمزي لعدّة أقاصيص من هاتين المجموعتين. . فكأنّ هذا القسم الثّاني هو دراسة بذاتها مختلفة، في النّوع. ولو كان الكاتب قد عمد إلى بعض إضاءات تحليليّة تقييميّة، ولو موجزة، في القسم الأوّل من بحثه، لجاء هذا البحث أكثر تكاملاً وأكثر غنىً من حيث القيمة المعرفيّة والنقديّة.

● **وفي مجال النّقد الخاص بالقصّة**، في الأردن، قدم النّاقد د. أحمد الزغبي دراسة جيّدة تحت هذا العنوان الطّويل: «النّقد الانطباعي: التبسيطي والتحليلي/دراسة في نماذج من النّقد المحلّي للقصّة القصيرة في الأردن». . وهي دراسة في نقد النّقد القصصي، ترصد ـ بدقّة وبكثير من الإنصاف ـ أنواعَ النقد **الانطباعي** عامة، وفي السّاحة الأردنيّة خاصّة. . وميزة هذه الدّراسة أنّها لا تُصدر حكماً عاماً، مع أو ضدّ، النّقد الانطباعي، بل هي تفصّل في أنواعه: من النّقد الصّحفي المتسرّع العابر المبتسَر الّذي يُصدر حكماً قيميّاً بدون أيّ تحليل أو تبرير (وهو أسوأ أشكال النّقد). . صعوداً إلى ذلك النّوع من النّقد الانطباعي التّحليلي المتأنّي الّذي يأخذ بالكثير من مفاهيم النّقد الحديث ويُدرجها في سياق انطباعه الذّاتي ورؤيته الخاصّة للقيمة الفنّية للعمل القصصي موضوع النّقد.
وخلال انتقاد الباحث لذلك النّمط الأوّل من «النّقد» الصحفي المتسرّع الّذي لا يتورّع عن أن يلخّص **ثلاثيّة** نجيب محفوظ في صفحة، مثلاً، ويُصدر حكمه لها أو عليها، بربع صفحة، يخلص إلى عددٍ من التساؤلات الانتقاديّة النيّرة أُحبُّ أن أوردها فيما يلي:

> . فمـا الّذي يمكن أن يكتبه النّاقد في صفحة أو بضعة أسطر عن قصّة قصيرة ما؟. إنّه لن يزيد عن تلخيص القصّة في جزء من هذه الصّفحة مثلاً، ثمّ يخصّص عدّة أسطر للموضوع أو الفكرة الّتي يطرحها القاصّ، وقد يضيف تعليقاً هنا وملاحظةً هناك، ثمّ يختتم صفحته أو نصف صفحته النقدية بإصدار شهادة ميلاد للقاصّ أو شهادة وفاة. فأين النقد من كل هذا؟ أين عالم القصّة الفنّي والفكري، أين اللّغة وولادتها وترميزاتها، أين أسلوب الكاتب وتقنيّاته وسرده وإيقاعه وراويته وبنية نصّه القصصّي، أي بمعنى آخر: أين النّقد في هذا النّقد؟

ويتوقّف الباحث طويلاً عند ذلك النّوع التحليلي من النّقد الانطباعي، ليقدّم نماذج منه، ويلقي أضواء على منجزاته ونواقصه وعدم تناسب أجزائه. وهو هنا يقوم بمحاولة ربّما كانت أوليّة لدراسة العمل النّقدي (ولو كان انطباعيا) من حيث هو **بنْية** بحثيّة دراسيّة، بمعنى أنّه يرى إلى مدى انسجام العمل النقدي والتناسب الدّاخلي بين أجزائه وأحكامه، في إطار تكوينه البنيوي بالذّات، كما العمل الفنّي. . وهذا نوعٌ متقدّم من نقد النّقد بدأ يشقّ طريقه. . .

ـ وفي هذا المجال النقدي نفسه، قدّم الباحث النّاقد د. عبد الله أبو هيف بحثاً بعنوان: «حول النّقد العربي الخّاص بالقصّة الأردنيّة»، عرض فيه عدداً من مصادر نقد القصّة الأردنيّة، سواء عبر كتب نقديّة خاصّة أم عبر دوريّات ثقافيّة. على أنّ أكثر مراجع البحث ومصادره هي تلك الأعمال النّقديّة المنشورة في الكتب والصّحف الصّادرة في الأردن. . ولاشكّ أنّ هذا يعود أساساً إلى ندرة ما كُتب ـ خارج الأردن ـ عن القصّة القصيرة في الأردن. . إلى هذا يسجّل الكاتب ملاحظات سريعةً على تلك الكتابات النقديّة، ولكن دون أن تندرج هذه الملاحظات في سياق نقدي عام فتؤكّد/ أو تبرهن على / أطروحة أو مقولة محدّدة، كما سبق أن رأينا في دراسة د. أحمد الزّعبي. . على أنّ هذا البحث ـ كما دراسة الزعبي قبله ـ يكشف ويؤكّد: ندرة الدراسات الحديثة الجادّة والمنهجيّة، المكرّسة للقصّة القصيرة في الأردن. . ولعلّ هذا يصحّ أيضاً على حال النّقد الخاصّ بالقصّة القصيرة في أكثر من بلد عربي (لبنان، مثلاً). . وهو أمر لا يعود إلى مستويات الإنتاج القصصي بالذّات بقدر ما يعود إلى حال النّقد الأدبي وتقلّص مجالات اهتماماته، ومتابعاته الدؤوب.

ـ البحث الثّالث في هذا المجال **النقدي**، قدّمه د. ابراهيم الفيّومي بعنوان «نقد القصّة القصيرة الأردنيّة في الثّمانينات / مجلّة **أفكار** نموذجاً». . وقد برّر الباحث هذا الاختيار بأنّ المادّة النقديّة الّتي جمعها والعائدة إلى فترة الثّمانينات تشكّل كمّاً هائلاً بحيث لا يسعفه الوقتُ الضيّق المعطى لإنجازه. . وبأنّ صفحات مجلة **أفكار** لهذه الفترة تشكّل مكاناً أساسيّاً لنشر القصّة ولنقدها على السّواء.

يتفحّص الباحثُ حالَ نقد القصّة ومستوياته، عبر صفحات هذه المجلة، ويصنّف بعض طروحاته مع إشارات ووقفات انتقاديّة سريعة. . ثم يلاحظ أنّ معظم الّذين يقومون بنقد القصّة القصيرة، ويقومون بمراجعات للقصص المنشورة في أعداد المجلّة، هم أساساً من كتاب القصّة القصيرة. . وأن لا اختصاصَ، في الأردن، في هذا المجال. . «ولم تشهد السّاحة الأدبيّة المحلّية، حتّى الآن، النّاقدَ المتخصّص الّذي يقصر جهوده على متابعة هذا الفنّ». . كما يلاحظ الباحث تقدُّمَ الإنتاج القصصي ومستوياته على النّقد الخاصّ بالقصّة. . وينتقد طغيان ذلك النّمط من النّقد الانطباعي العابر، وهو يردّ بعض هذه السّلبيات إلى غياب النقّاد، من الأساتذة الجامعيين، عن السّاحة النّقديّة.

ولعلّه كان من الضّروري أن يعمد الكاتب إلى إلقاء بعض الضّوء على حال النّقد الخاصّ بالقصّة في الأردن، خارج صفحات مجلّة **أفكار**، ولو بفقرات قليلة، حتّى تتكامل الصّورة فيكون الحكم على حال النّقد هذا أكثرَ موضوعيّة وواقعيّة وأوسع من مساحة محصورة ضمن الإطار المحدّد لصفحات مجلّة في فترة محدّدة.

● **في مجال الحديث عن موضوعات القصّة**، في الأردن، قدم النّاقد ياسين النّصير دراسة بعنوان «القضايا الوطنيّة القوميّة في القصّة الأردنيّة»، جعلها في قسمين متساويين. في القسم الأوّل يناقش النّصير العنوانَ المقترحَ لهذا المحور، لكونه «يطرح على الباحث جملة إشكاليّات نقديّة». . ويقدّم النّصير مفهوماً مختلفاً لرؤية الوطنيّة والقوميّة في القصّة، مركّزاً على «جدليّة البُعد المكاني للبلد، داخلياً وخارجياً». . ثم يخصّص القسم الثّاني من دراسته للحديث الملموس، التّطبيقي، فيأخذ قصّتين فقط نموذجاً لدراستهما: «الانتفاضة» لسليمان الأزرعي، و«السّاعة» لسهير التلّ. . وهو في استخدامه بعضَ المفاهيم النّقديّة الحديثة، يجهد لتبيان تجلّي هذه المفاهيم في نسيج كلّ من القصّتين، من حيث التّركيب الفنّي ومن حيث الموضوع. . ولكنّ متطلّبات المفهوم والاهتمام بفرز «ثنائيّات» للموضوعات، تبرز أحياناً على حساب الكشف عن بنية القصّة والقول الّذي تحمله.

ـ وفي المجال نفسه من رؤية **الموضوعات** في القصّة، قدّم البّاحث النّاقد غسّان عبد الخالق بحثاً بعنوان: «أثر التّراث المحلّي والعربي والإسلامي في القصّة القصيرة في الأردن». . العنوان كبير جدّاً، ويفتح أفقاً لموضوع واسع: كيفيّة **توظيف** حكايات التّراث ورموزه وشخوصه وألوان الموروث الشّعبي في النّسيج الدّاخلي للقصص المعاصرة؛ وأشكال **تحويل** تلك الرّموز والشّخوص من حكاياتها المعروفة، الخام، إلى أدوات فنّية في تعبيرات قصصية حديثة. . كنّا ننتظر هذا، أو شيئاً قريباً منه، وبالأخصّ عندما وَعدنا الباحثُ بأنّ الرؤية الرّاهنة إلى أثر التّراث في القصّة وتحوّلاته فيها، لابدّ أن. «تتعدّى بلا ريب، ذلك الرصدَ السّطحيَّ المباشر، إلى الحفر في عالم الشّخوص والتّفاصيل والزّمان والمكان، بحثاً عمّا تنطوي عليه هذه العناصرُ من مستويات مقنّعة بطبقة سميكة من السّرد الحديث والمعاصر. إنّ هذا الحفر ـ كما يؤكّد الباحث ـ ليس سوى محاولة للبّحث عن أسلوب الحياة والتّفكير لهذه الشّخوص، في هذه الأزمنة أو تلك الأمكنة، أي تظهير خصوصيّة النّمط الاجتماعي النّاظم لهذه البيئة أو تلك». .

هكذا قال البّاحث وأكّد ووعد. . . ولكنّ البحث اكتفى بمجرّد إشارات تقريريّة عابرة إلى ورود حكاية هنا واستخدام رمز تراثي هناك. ثمّ عمد الباحث إلى نقل الفقرة المعنيّة، بكاملها، من هذه القصّة أو تلك، دون أي تحليل لكيفيّة **توظيف** الرّمز في القصّة، ودون أي إشارة ـ لا إيجاباً ولا سلباً ـ إلى المستوى الفنّي للقصّة!. وحتّى بدون أي تعليق. . وكأنّ مهمّة البحث هي مجرّد تعيين بعض القصص الّتي استخدمت هذه المادّة أو تلك من مخزون التراث. . وكان بإمكان الباحث غسّان عبد الخالق، بما أعرفه عنه من إمكانات بحثيّة ونقديّة، أن يقدّم لنا بحثاً أكثر غنى وأكثر جدوى، لو بذل الجهد، البحثي والتّوليدي، الضّروري لموضوعه هذا.

● **في المجال الفنّي والبنائي واللّغوي للقصّة**، قدّم النّاقد فاضل ثامر دراسة في موضوع جديد لافت: «جدل الواقعي والغرائبي في القصّة القصيرة في الأردن». . فإذا كان الغرائبي أو السّحري شائعاً في تراثنا الحكائي، فهو لم يكن شائعاً في القصص العربي الحديث. . على أنّ مثل هذا المنحى أخذ يظهر في القصّ العربي خلال السّنوات الأخيرة. . والنّاقد يجد رابطاً بين هذا المنحى وتيّار الواقعيّة السّحريّة الآتي من آداب أميركا اللاّتينيّة وبعض بلدان العالم الثّالث. . كما أنّه يشير إلى وجود جذور لهذا التّيّار في الموروث الحكائي العربي الشّعبي الّذي يعمد الكتّاب إلى الاستلهام منه. ويرى أنّ هذا «يمثّل تأصيلاً واستحضاراً لموروث غرائبي وفنطازي وصوفي متجذّر في الموروث الشّعبي والوطني والقومي العربي». .

كما يرى النّاقد، بحقّ، أنّ من خصائص هذا الجدل بين الواقعي والغرائبي ومن وظائفه الفنّية أنّه يحفز الوعي، ويبقي القارئ متنبّهاً باستمرار لمعرفة «أسرار اللّعبة» ودلالاتها، لا أسرار الحدث وحدها. . «ويمكن القول إنّ الغرائبي، باختراقه بنيةَ الحدث الواقعي، إنّما يفرض لَوْناً جديداً من القراءة وضرباً جديداً من القرّاء الّذين يتحوّلون إلى منتجين فعّالين لدلالة السّرد ذاته، ومشاركين إيجابيّين ـ وغير سلبيّين أو استهلاكيّين ـ للفعل القصصي والإنساني».

ويقدّم النّاقد لوحةً بانوراميّة واسعة لملامح من هذا التيّار في عدد من الأقاصيص الحديثة في الأردن، مع التماعات نقديّة وتحليليّة سريعة هنا وهناك. وهذا ما يؤكّد وجوداً قويّاً لهذا التيّار في القصّة الأردنيّة. . وهو واقع ربّما كان يتطلّب من النّاقد محاولةً جدّيةً في تفسير تنامي هذا التيّار في السّاحة الأدبيّة الأردنيّة بالذّات، بما هو أبعد من التأثّر بتيّارات آتية من أميركا اللاتينيّة أو جذور تمتد إلى أعماق الموروث الشعبي. . أي بما هو راهنٌ في الأوضاع الاجتماعيّة السياسيّة وعلاقات القوى والبنى القمعيّة من نفسيّة وأيديولوجيّة وفكريّة وبوليسيّة على السّواء، وهو ما لم يتوقّف النّاقدُ عنده بأكثر من سطر واحد خاطف لا يكاد يبين!. .

على أنّ الكاتب، فاضل ثامر، يحيلناعلى ما سوف يأتي من استكمال لدراسته هذه. . ففي فقرة من دراسته يورد هذا القَول: «يخيّل لي أنّ الكتابة القصصيّة في الأردن بشكل عام أكثر ميلاً للشعري والغرائبي من منطق السّرد الواقعي أو التقليدي، وهي ظاهرة **جديرة باستقصاء خاص**. .». ترى، أما كان بإمكان الكاتب القيام بشيء من هذا الاستقصاء، وتالياً ببعض التفصيل في تفسير الظّاهرة، في سياق هذه الدّراسة نفسها، بما يجعلها تتجاوز إطارها البانورامي الّذي اختارته لنفسها، والدّخول في جدل بين عناصر العرض والتّحليل والتّفسير، معاً؟

وقد يأتي هذا، لاحقاً، بناء على وعد يختم به فاضلٌ ثامر دراستَه الّتي تثير من القضايا والتّساؤلات بقدر ما تنثر من الوعود. . يقول:

. . وبعد، هل يحقّ لنا أن نتحدّث عن خصائص نامية لبنية سردية جديدة في القصّة الأردنيّة، هي البنيّة الواقعية ـ الفنتازيّة؟ وهل يمكن أن نشخّص أهمّ ملامح هذه البنيّة ودلالالتها؟. هذه تساؤلات أتركها لزملائي النقّاد، ولنفسي قبل كل شيء، لحوار أرجو أن يكون متّصلاً في المستقبل. . .

. . ومن يدري، فقد تصير محاولةُ الإجابة عن هذه التّساؤلات، الجدّية، كتاباً جديداً يضيمه الصّديق فاضل ثامر إلى مكتبتنا النّقديّة العربيّة الحديثة.

ـ **البحث الثّاني**، في هذه المجموعة، يركّز الحديث على **المسألة اللغويّة**، قدّمه النّاقد عبد الله رضوان، تحت عنوان «لغة القصّة الأردنيّة القصيرة». . وقد يخيّل للقارئ أنّ الحديث سوف يدور حول **لغة القصّ** كإيقاع معيّن في سياق نسيج فنّي، وكنوع لصيق بالقصّة كنوع أدبي، كأن نقول: لغة اللّوحة، أو لغة هذا العمل الموسيقي، أو لغة السينما في هذا الفيلم. . ولكنّ الكاتب يحصر موضوعه في أشكال الاستخدامات اللّغويّة، من كلمات، أو جمل بين طويلة أو قصيرة، وبين أن تكون لغة القصّة شعرية أو تقريرية وطرائق استخدام الأفعال والأسماء والصّفات. .

في هذا البحث ملاحظات دقيقة وذكية وكشف لفوارق الاستخدامات اللغويّة بين هذا القاصّ أو ذاك ومدى الاهتمام، أو الإهمال، أو الاقتصاد، أو الثّرثرة الزّائدة، في الصّياغة اللغويّة بين قاصّ وآخر. .

على أن إضاءات الكاتب هذه كانت، في معظمها، إضاءات موضعيّة، بمعنى أنّ الكاتب لم يحاول أن يرى إلى أشكال هذه الاستخدامات اللغويّة ضمن السّياق الفنّي العام للقصّة ومدى توافقها، أو عدم توافقها، مع البنيان الفنّي للقصّة وتحوّلها إلى عنصر وظيفي في هذا البنيان. . . فلو كان الكاتب قد ركّز أيضاً على هذه الصّفات الوظيفيّة للغة، للكلمات، ضمن بنية فنّية وسياق، لكان كشف لنا جانباً من عملية تحوّل الاستخدامات اللغويّة إلى **لغة قصّ** بما يتجاوز الكلمات إلى النّوع، وبما يحوّل الكلمات مما هو عام إلى ما هو ذاتي خاص، أي إبداعي.

ـ وفي المجال الفنّي للقصّة قدّم النّاقد فخري صالح دراسة قصيرة، ولكنّها رائية، بعنوان «المرأة قاصّةً» يركّز فيها الحديثَ على كتابة المرأة في القصّة الأردنيّة. فهو يرصد، بدقّة وتكثيف، مسيرةَ كتابة المرأة القصصيّة: من تحت كابوس الضّغط الذكوري ومناخ «استيهامات الرّجل» إلى فضاء استقلالها، ككتابة، وكتابة متميّزة متقدّمة أيضاً. فإذا كانت المرأة تكتب سابقاً تحت ضغط ما يريده أو ما يتوقّعه الرّجل منها أن تكتب (فيقتحمُ الضغط الذكوري هذا النّسيج الدّاخلي للقصّة النسويّة بحيث تُخضِع قولها لقوله)، فإنّها قد سجّلت، في السّنوات الأخيرة، استقلال كتابتها، بحيث تقول قولها هي، وذلك ـ وبالدّرجة الأولى ـ عبر المستوى الفنّي الّذي بلغته كتابةُ المرأة في مجال القصّة (. . وكذلك في مجال النّقد أحياناً). . وقد تجلّى هذا، بشكل خاصّ، في تكاثر المجموعات القصصيّة لنساء أردنيّات، وفي المستوى الفنّي المتقدّم لكثير من هذه المجموعات. . وهو ما يرى فيه فخري صالح، بحق، «إضافة **نوعية** إلى الكتابة القصصيّة في الأردن. إنّ الأهمّ في نظري أنّ هذه الكتابات تسترعي الانتباه، بنضارتها اللغويّة، ومحاولتها للتّعبير عن داخل الشّخصيّة (الّتي هي امرأة في الغالب) بلغة بعيدة عن استيهامات الرّجل عن المرأة». . . وفي دراسة فخري صالح المكثّفة هذه برهنة مقنعة ودقيقة على صحّة هذا الاستنتاج، الرّائي.

● **في مجال الدّراسة الخاصّة بعمل قصصي واحد**، قدّم النّاقد د. أحمد المديني دراسةً بعنوان: «بنية النّص ولعبة التأويل/ مجموعة رجل خالي الذّهن نموذجاً».. في هذه الدّراسة يعتمد الكاتب، أساساً، على عدد من المفاهيم والاستخلاصات والقوانين النّقدية الّتي صاغها عددٌ من النّقاد العالميين، الغربيين أساساً... وهو ينطلق من هذه الصّياغات والقوانين ليأتي إلى النصّ (مجموعة **رجل خالي الذّهن** لجمال ناجي) فيرى إلى النّص من خلالها.. ثمّ يرى أنّ هذا النصّ يتوافق معها!.. ولا تحاول الدّراسة أن تنطلق، كذلك، من النصّ نفسه لتستخلص قوانينَه هو، ومدى انزياحها عن تلك القوانين النّقديّة الغربيّة العامّة.. الجهدُ يقوم، إذن، في تطويع النصّ حتّى يبدو متوافقاً ومنسجماً مع أحكام تلك القوانين العامّة، وفي تجنّب القيام بمحاولة **قراءة ذاتيّة** في النصّ نفسه، أو دخول خاصّ إلى دلالاته. والدّراسة تتجنّب، بوعي وبقصدٍ واضح، إعطاءَ أي حكم قيمة على هذا النصّ؛ فهو «نصّ» وكفى؛ وأمّا تقييم المستوى الفنّي لهذا النصّ بالذّات فهو أمر متروك، ربّما، لنقّاد آخرين، من نمطٍ مختلف.. فالكاتب يقول بوضوح، في خاتمة دراسته هذه:

لا نريد الجزم بشيءٍ في النّهاية، معتنقين فكرة (بيرس) بلانهائيّة التأويل، ولأن ورقتنا هذه حاولت تجنّب أحكام القيمة، ولأنّ النصّ على حدّ تعبير (فاليري) ليس حقيقيّاً وليس زائفاً

.. وفي السّاحة نقّاد كثيرون آخرون يرون: أن الحكم بفنّية العمل الفنّي، أو أدبيّة العمل الأدبي ـ وهذا حكم قيمَة لو تعلمون ـ والبرهنة عليه، هو من أهمّ مهمّات النّقد.. والله أعلم!.

ـ في هذا المجال نفسه من التّركيز على عمل قصصي واحد، قدّمت د. ليلى نعيم قراءة مختلفة لنصٍّ قصصي. وقد يشير العنوان إلى نوع القراءة: «سيرة قراءة لنصّ/دخول في التّجريب»، وهي قراءة خصوصيّة، ونقديّة أيضاً، في مجموعة سامية عطعوط **طقوس أنثى**.. فالكاتبة هنا لم تتكئ على مفاهيم أو قوانين نقديّة عامّة تنظر من خلال «فلتراتها» إلى النصّ الجّديد الحيّ.. بل هي دخلت وأدخلتنا معها إلى رحاب النصّ وزواياه تستكشف مكنوناته هو، وتكشف ما تراه مضمَراً في قوله، وما تذهب إليه دلالات الأشياء والشّخوص والعلاقات..

هذه القراءة تشكّل، في واقعها وأسلوبها ولغتها، نصّاً فنيّاً، تحليليّاً، على نصٍّ قصصي، ودخولاً في حميمية هذا النصّ ومستوياته. وهي، بهذا، تحوّلت إلى نوع من **مشاركة** القاصّة معاناتها واستبطان أجوائها.

وأمّا المفاهيم والرؤى النّقديّة الحديثة للكاتبة، فلم تكن أبداً غائبة عن كتابتها؛ بل هي تحوّلت، ذابت في النّسيج الدّاخلي لنصّها ـ النّقدي ـ هذا، دون إحالات ظاهرة، استعراضيّة، على مرجعيّات نقديّة أو مفاهيم، من هنا ومن هناك.

ـ وفي المجال نفسه، من دراسة عمل واحد، ركّز محمد دكروب الحديث على قصّة واحدة من مجموعة لالياس فركوح. وهو الحديث المنشور، ضمن هذا الملف الخاصّ، بعنوان: «قراءة في قصّة **أسرار ساعة الرّمل**.. وفي الشّكل التّجريبي لواقعيتها الغرائبيّة».

* * *

ولاشكّ أنّ الطابع الحميمي في الكتابة قد تجلّى، بالأخصّ، في عدد من «الشّهادات» الّتي قدّمها عددٌ من كتاب القصّة وكاتباتها. على أنّ أكثر هذه الشّهادات تميل إلى التّركيز على تبيان المصادر والأحداث والعلاقات والأجواء الّتي أسهمت في دفع الكّاتب إلى القصّة، وفي تكوينه، قصّاصاً، دون دخول جدّي في الحديث عن عمليّة الشّغل الفنّي للقصّاص وتفاعلاته ـ فنيّاً ـ مع محيطه ومع تيّارات القصّة وكشوفات النّقد وأحوال التطوّر والتّطوير في عمله القصصي.

ـ هذه «الشّهادات» قدّمها كلّ من: سليمان موسى، الياس فركوح، يوسف ضمرة، خليل قنديل، هاشم غرايبة، محمد طملية، إنصاف قلعجي، سهير التلّ (من الأردن)، وإدوار الخرّاط (مصر)، وصبحي شحروري (فلسطيني).

لقد تميّز هذا الملتقى عن ملتقيات وندوات تخصّصيّة أخرى (سبق أن عُقِدتْ في عمّان وفي بلدان عربيّة أخرى) بحضور كثيف، متميّز، من حيث أنّ هذا الجمهور إنّما جاء ليستمع فعلاً، وليتابع ما يُلقى من دراسات وشهادات، ويشارك أيضاً في النقاش والحوار. وهذا ما أكسبَ الملتقى حيويّة وحرارة، وأسهم في تأكيد جدّيّة الحوار والمناقشات. كما أسهم ـ ومن النّاحية المقابلة ـ في ظهور بعض المداخلات الاستعراضيّة الّتي تكشف وجود «متاريس» خفيّة بين بعض التجمّعات والتنافسات الثقافيّة والشلليّة، فتطلق بعض الأحكام المتسرّعة والمتعسّفة.. على أنّ هذا يدخل، أيضاً، في إطار الحيويّة التي طبعت جلسات الملتقى.

ويهمّنا أن نشير، في خاتمة هذا الحديث، إلى ذلك التّميّز النّوعي لـ «البيان الختامي» للملتقى (المنشور ضمن هذا الملفّ). فقد جاء هذا البيان خالياً، هذه المرّة، من عموميّات المطالب والأهداف والمواقف السّياسيّة، المتكرّرة، وركّز الحديث على **القصّة القصيرة**، كنوع فنّي، وعلى النّقد ككشفٍ معرفي، وعلى حرية الكاتب، والمواطن العربي عامة، كحقّ طبيعي وكضرورة أساسيّة لازدهار الثّقافة والنتاج الإبداعي.

.. وإلى الملتقى الثّقافي الثّالث في عمان، الّذي سيكون في موضوع: «النّقد الأدبي العربي في مجالي القصّة والرّواية» □.

إنّ توظيف الفنتازيا في كثير من القصص الأردنيّة يعرّي بنية الواقعي ويدين مظاهِرَهُ المَرَضيّة المضادّة لحريّة الإنسان، ويشكّل ردّاً إيجابيّاً على البنى السّرديّة الجاهزة الخاصّة بـ «الآخر» وعلى «عقلانيّته» الليبراليّة.

جدل الواقعي والغرائبي في القصّة القصيرة في الأردن

فاضل ثامر

تتجلّىٰ، يوماً بعد يوم، الخصوصيّة الإبداعيّة والرّؤيويّة للخطابات الأدبيّة في الثّقافة العربيّة الحديثة، بوصفها بحثاً عن هويّة خاصّة عبر الانسلاخ عن هيمنة المركز المتروبولي في مرحلة ما بعد الكولونياليّة، وسعياً لتأسيس خطاب أدبي وطني لا يكتفي بإعادة إنتاج (وتداول واستهلاك) ما يقدّمه خطابُ «الآخر» الكوسموبوليتي في الغالب، وإنّما يهدف إلىٰ إنشاء نُظُم خطاب، ونُظُم شعريّة نابعة من خصوصيّة التجربة الوطنيّة والقوميّة تأريخيّاً وثقافيّاً ولغويّاً.

وتتجلّىٰ هذه الخصوصيّة، في مجال السّرد العربي الحديث والقصّة القصيرة تحديداً، في محاولة صياغة نُظُم جديدة للسّرد القصصي لا تقف عند حدود المنجز الفنّي لقالب القصّة القصيرة في الآداب الغربيّة والأوروبيّة ـ حيث التنميط ضمن إطار عقلانيّة ليبراليّة إنسانويّة ـ بل تتفتّح علىٰ ما هو جوهري في عقل الأمّة وضميرها وتاريخها وموروثها وفولكلورها، وعلىٰ ما تختزنه من قوىً روحيّة عميقة، ومن اعتمادٍ علىٰ البداهة والحسّ الشّعبي وعلىٰ طرائق الصّوغ الشّفوي الّتي تمتلك جذوراً عميقة في الوجدان الشّعبي والموروث الوطني والقومي.

ومن مظاهر هذه الخصوصيّة الرؤيويّة والفنّية، بوصفها طريقة للتّعبير ومنهجاً في «رؤيا العالم» ـ بتعبير لوسيان غولدمان ـ الدمجُ بين المظهرين الواقعي والغرائبي في بنية خطاب القصّة القصيرة في الأردن. إنّ ظهور هذا المنحىٰ في القصّ لا يمثّل استئنافاً آليّاً وساذجاً لتقاليد غربيّة كافكويّة أو لامعقولة، بل يمثّل تأصيلاً واستحضاراً لموروث غرائبي وفنطازيّ وصوفي متجذّر في الموروث الشّعبي والوطني والقومي العربي. وهو في الوقت ذاته يمثّل وظيفة فنّية وأيديولوجيّة بوصفه احتجاجاً على البنىٰ والخطابات الثّقافيّة والأيديولوجيّة والسّياسيّة لـ «الآخر» الضّاغطة على حرية الفرد في المجتمع المعاصر، وتجاوزاً لهيمنتها. فالغرائبي والسّحري والفنطازي تُقوِّض البنىٰ والخطابات والنّظم السّياسيّة الضّاغطة والمستَلَبَة ـ الّتي تمثّل «الآخر» ـ عن طريق اختراقها فنّياً ورؤيوياً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن علىٰ الوعي الاجتماعي. فبدلاً من الامتثال لتقديم لوحةٍ سوداء مليئة بمظاهر الاختناق والاستلاب ـ وهي لوحة قد تتحوّل، في مجال الصّوغ القصصي، إلىٰ بانوراما «طبيعيّة» ـ؛ وبدلاً من التمسّك برومانسيّة ثوريّة قد تصبح ساذجة في تفاؤليّتها أحياناً؛... تتحدّىٰ البنية الواقعيّةُ الغرائبيّةُ الجديدةُ الواقعَ الضّاغط المهيمن (بامتداداته الخارجيّة المرتبطة بالآخر وجذوره الدّاخليّة المقيّدة لحريّة الإنسان) وتسخر منه، وتنزله من عرشه، وتقيم بدلاً منه نظاماً فنطازيّاً وسحريّاً بديلاً مرتبطاً بمثال متجذّر في الوعي الشّعْبي، وبإمكانات تحوّل هذا الوعي من سكونيّة «الوعي القائم» إلىٰ دينامية «الوعي الممكن».

ومثلما أشار أحدُ نقّاد العالم الثّالث، في معرض حديثه عن مغزىٰ ظهور الواقعيّة السحريّة كخطاب ما بعد كولونيالي، فإنّ الواقعيّة السّحريّة بدمجها الواقعَ في الفنتازيا إنّما تقوم بتحدّي قيود النّوع وأعراف الواقعيّة، كما استخدمها الخطابُ الغربي. وإذا كان هذا التّطويرُ الأسلوبيُّ الحاسم قد اقترن في بداياته بالرّواية الأمريكيّة اللاّتينيّة، فإنّه اليوم شديدُ الشّيوع في النّصوص ما بعد الكولونياليّة، ويميل أكثر فأكثر إلىٰ إدراج السّياسي والتّاريخي والتّسجيلي في صميم اشتباك الواقع مع الفنتازيا. وهكذا يقوم الآن كتّابُ العالم الثّالث الّذين استلموا من المركز الامبريالي أقانيمَ النّظام والجمال والمنطق والحساسية والواقع إجمالاً ـ وهي عمليّة قد تمّت بالقَسْر والقهر وبطمس الثّقافات الوطنيّة ـ بإعادة ردّ البضاعة اليوم إلىٰ المركز عَبر نفق الماضي الوطني الّذي بات أقربَ إلىٰ الفنتازيا منه إلىٰ واقع معقلن[1].

وما تفعله الكتاباتُ القصصيّة العربيّة اليوم، ومنها القصّة القصيرة في

(١) «الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنّظرية النّقديّة»، صبحي حديدي، مجلّة الكرمل، العدد ٤٧ (١٩٩٣) ص ٦٦.

الأردن، الّتي تحسّ بالصّدام اليومي مع «الآخر» ومع الصّهيونيّة، إنّما هو مسعىً جريء في هذا الاتجاه يطمح إلىٰ تأسيس هُويّة ثقافيّة وفنّية ورؤيويّة مضادّة تعيد تشكيلَ خطابٍ سردي بديل يضع الواقعيّ إلىٰ جانب الغرائبي، والتاريخيّ إلىٰ جانب المعاصر، والغنائيّ إلىٰ جانب الملحمي، والوثائقيّ إلىٰ جانب الحلمي، والصوفيّ إلىٰ جانب المادّي، والماورائيّ إلىٰ جانب الطبيعي. ويميل هذا المسعىٰ أيضاً إلىٰ تطوير خطاب قصصي يتجاوز مقولةَ الجنس الأدبي النَّقيّ عبر الانفتاح علىٰ بقيّة الأجناس الأدبيّة، ويتّخذ له من مقولات الخطاب والكتابة والنصّ المفتوح الكتابي أفقاً إبداعياً، ومن مفهوم «التّجنيس» إطاراً واسعاً يتحدّىٰ قيودَ التّنميط.

إنّ فحصاً دقيقاً للتّجارب القصصيّة المتنوّعة في القصّة القصيرة في الأدب الأردني يؤكّد خصوصيةَ هذا الاتجاه وثراءَه وعمقه واتّساعَه أفقيّاً وعموديّاً وسوف نتوقّف اليوم أمام بعض النّماذج الدالّة الّتي وقعت في أيدينا ـ وهي بالتّأكيد ليست إلاّ عيّنات متواضعة في تجربةٍ أكثر غزارةً وشمولاً ـ علىٰ أمل أن تتاح لنا فرصة أفضل لاستكمال هذا المشروع الدّقيق في المستقبل.

* * *

قصّة «أسرار ساعة الرّمل» للقاصّ **إلياس فركوح**[٢] واحدة من القصص المهمّة الّتي تؤشّر على هذا الجدل الحيّ بين الواقعي والغرائبي في القصّة القصيرة في الأردن. تتكوّن القصّة من خمسة مقاطع أو أقسام، يمثّل المقطعان الأوّلُ والأخير منها إطاراً خارجيّاً ينتمي إلىٰ حضور المؤلّف نفسه ـ أو بشكل أدقّ إلىٰ ذات المؤلّف الثّانية أو قناعه أو راويه ـ وهما غير مرقّمين؛ أمّا المقاطع الثّلاثة الوسطيّة فهي مرقّمة وتمثّل ثلاث قصص أو حبكات مستقلّة بعضها عن بعض. وهذه الحبكات الثّلاث تعود مرّة ثانية للظهور في المقطع الأخير ـ الخامس ـ على مستويين: استحضار الكتابة من قبل المؤلّف في إطار تواصل لعبة الخلق التي بدأها المؤلّف في المقطع الأوّل علىٰ مستوىٰ الوعي والقصديّة؛ وتجسُّد الأفعال القصصيّة الثّلاثة بكاملها علىٰ مستوىٰ الواقعي: أي انتقالها من حقل الخلق والتخييل ـ من طَرَف المؤلِّف ـ إلىٰ فضاء الواقع الخارجي، وهو أمر كان مثار دهشة المؤلّف ذاته في نهاية القصّة.

في المقطع الأوّل الّذي يحمل عنوان «الكاتب يبدأ» كَشْفٌ لأسرار اللُّعبة القصصيّة: فالكاتب هنا يبدأ بقلب السّاعة الرمليّة وتأمّلها، حيث تبدو الذّرّات البلّوريّة وهي تنهال من العنق الدّقيق لتملأ القبّة السّفليّة المقلوبة تاركةً ضموراً في كمّية الرّمل في القبّة العلويّة. وقد نبّهته هذه اللّعبةُ إلىٰ إمكانيّة إقامة مقايَسَة بين حركة السّاعة الرّمليّة وحركة الأحداث في الواقع، فقرّر وفقاً لذلك أن يخلق القصص ويفضّ مكنوناتها، لأنّه اكتشف فجأة الكيفيّة الّتي تتوالد فيها الحكايات وتظهر إلىٰ الوجود وفق هذا النسق المماثل لحركة السّاعة الرّمليّة. وتوصّل إلىٰ استنتاج مفاده أنّ إحدىٰ القبّتين الزّجاجيتين تدلق التّفاصيلَ القصصيّة، والثانية تلمّها وتركّبها فتصبح قصّة بأشخاص وملامح وحركات وأسرار. وهذه اللُّعبة الكتابيّة الّتي مارسها المؤلّفُ تكشف عن قصديّة وحضور لفعل الكتابة عندما تعي ذاتها وتجعلها قريبةً من مفهوم «الميتا ـ قصّة» أو ما وراء القصّة، حيث تتمرأى الكتابة في ذاتها ويكون فيها حضورُ المؤلّف ـ أو راويه الضمني ـ قصديّاً وواعياً وهو يصنع عالمه القصصي ويحرّكه وفق قوانين التّخييل المحض. وإذا ما كان حضورُ المؤلّف يتوقّف

(٢) أسرار ساعة الرّمل، إلياس فركوح (قصص) ـ المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١١ ـ ٤٥.

مؤقتاً في المقاطع الثلاثة الوسطيّة المرقّمة الّتي تحمل عناوين فرعيّة مستقلّة هي (١ ـ القبو ٢ ـ الغرفة الموصدة ٣ ـ بين التّاسعة والعاشرة) لأنَّ حبكات هذه المقاطع موضوعيّة ومستقلّة عن تجربة المؤلّف، فإنّ المؤلّف يعود للحضور في المقطع الخامس والأخير (وهو غير مرقّم شأنه شأن المقطع الأوّل) ليكمل اللّعبة القصصيّة بحضور أقوى يستَحضر فيه، ولكن بمستوىً جديد، الحبكات القصصيّةَ الثّلاثَ (الوسطيّة) ويربطها بتجربته الشّخصيّة هذه المرّة، وبمسؤوليّته عن خلقها، عندما يفاجئه المهاجمون بأنّهم يعرفون أدقَّ أسراره وكتاباته، ومنها أسرار التّخييل القصصي الّتي لم ينتهِ منها بعدُ. وتكون المرّة الثّالثة الّتي تبرز فيها هذه الحبكات عندما يكتشف ـ وهو في طريقه مع مهاجميه خارج غرفته ـ حقيقة مدهشة، وهي أنّ الشّخصيّات والحبكات الّتي تخيّلها وخلقها كانت حيّة وحقيقيّة وفي انتظاره في الخارج.

ويمكن القول إنّ المقطعين الأوّل والأخير يقدّمان سرداً من الدّرجة الأولىٰ ـ بتعبير جيرار جينيت ـ حيث يتحدّث المؤلّف أو راويه عن تجربة لصيقةٍ به شخصيّاً. أمّا في المقاطع الثّلاثة الوسطيّة فنجد سرداً من الدّرجة الثّانية، حيث يقدّم لنا الكاتبُ ـ أو الرّاوي ـ حَبكاتٍ لا تتّصل بتجربته الشّخصيّة وإنّما تتّصل بتجارب موضوعيّة، مستقلّة عن حضوره الشّخصي. وفي المقطع الخامس والأخير ـ وهو أخطر المقاطع وأهمّها ـ ينجز المؤلّف خيوطَ اللّعبة السّرديّة وفقاً لحركة ساعة الرّمل. فكما تدلق إحدىٰ القبّتين الزّجاجيتين التّفاصيلَ القصصيّة، والثّانية تكمّلها وتركّبها، تقوم المقاطعُ الوسطيّةُ الثّلاثة بوظيفة القبّة الأولىٰ أي دَلْق التّفاصيل القصصيّة؛ بينما يلملم المقطعُ الخامسُ والأخير هذه التّفاصيلَ ويعيد تركيبها ـ مماثلاً في ذلك القبّة السّفلىٰ في عملها ـ. وهو إذ يفعل ذلك فإنّما يقوم بإعادة تأويل الأفعال القصصيّة كاشفاً أدقَّ أسرارها الدّاخليّة، بطريقة تخرج بالقصّة من إطارها المنطقي العقلي الواقعي إلىٰ إطار غرائبي يذكّرنا بعالم بورخس القصصي؛ إذ يفاجأ الكاتبُ بالمهاجمين الّذين هاجموا الاجتماع السرّي ـ وكان قد تخيّلهم في المقطع الرابع ـ وقد هاجموه شخصيّاً بأسلوب لا يقلّ قسوةً وبشاعة؛ فيتعرّض إلىٰ استجواب صارم ومثير ومدهش بالنّسبة له، لأن ما هو تخييليّ قد تجسّد في صورة واقعيّة محسوسة، ويكتشف أنّ هؤلاء المهاجمين يعرفون كلّ شيءٍ عن أسراره الخاصّة وكلّ كلمة كتبها ولم يكتبها بعد؛ بل إنّه يظلّ مصعوقاً أمام تحوّل كلّ الوقائع السّرديّة الّتي تخيّلها وابتكرها إلىٰ وقائع حسّيّة ملموسة وواقعيّة.

لقد وفّق القاصّ الياس فركوح في خلق عالم متناظر ذي مستويين: واقعي وتخيّلي، عن طريق التناظر بين عالم ساعة الرّمل المليء بالأسرار والعالم الواقعي بأسراره الأكثر غرائبيّة، ضمن عدسة تأويليّة مكبّرة نقلت النّصّ السّردي من مستوىٰ النصّ المغلق القرائيّ ـ بتعبير رولان بارت ـ إلىٰ فضاء النصّ المفتوح ـ الكتابي عن طريق إعادة تفكيكه ـ وربّما تهشيمه ـ وكشف أدقّ أسراره ودخائله. وهو ما يحقّق مظهراً مهمّاً من مظاهر الجدل الخفي بين الواقعي والفنتازي عندما تصبح الفنتازيا على حدّ تعبير ميلين كلاين «القوة الدّافعة وراء استبطان الواقع»[٣].

وينجح القاصّ في «أسرار ساعة الرّمل» وكذلك في نماذج قصصيّة أخرىٰ منها «الدّم الأوّل»[٤] و«ساندريللا»[٥] ـ بدمجه الواقعي بالغرائبي ـ في كسر أفق

(٣) أدب الفنتازيا ـ مدخل إلىٰ الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٣٧.

(٤) أسرار ساعة الرّمل، ص ١٣٨.

(٥) المصدر السّابق، ص ١٤٨.

توقّع القارئ الّذي يتوقّع، في العادة، الامتثالَ لنسق سردي أو واقعي اعتاد عليه، سواءٌ عن طريق الخبرة أو الممارسة أو القراءة السّابقة. ففي قصّة «الدّم الأوّل» لا يستسلم المؤلّف للنصّ الغائب المستمد من **الكتاب المقدّس** حول قصّة قابيل وهابيل ـ وهو ما نجده لدى **فايز محمود** أيضاً ـ وإنّما يعيد إنتاجه وتأويله بطريقة مغايرة تماماً: إنّه ينقله من مستوىٰ النصّ المغلق، القرائي حيث الوثوقيّة والتّسجيليّة والتّأريخيّة، إلىٰ مستوىٰ النصّ المفتوح ـ الكتابي القابل لتأويلات متعدّدة وغير نهائيّة؛ وهو ما يحدث أيضاً بالنّسبة لقصّة «ساندريللا» الّتي لا يتقيّد فيها المؤلّف بإطار الحكاية المعروفة ـ بوصفها نصّاً غائباً ـ وإنّما يبدأ بكسر نسقها الثّابت مشككاً ببراءة الرواية الأولىٰ ومصداقيتها، وفاتحاً الطريقَ أمام تأويلات مفتوحة ولانهائيّة عن طريق إعادة حكايتها من قبل راوٍ جديد، هو راوي القصّة الّذي يتّخذ من السّرد الشّفوي وسيطاً لغويّاً وتعبيريّاً للحكي، وبحضور واضح من المروي له Naratee الّذي يمتلك الحقّ في الاعتراض والجدل والتّساؤل:

«ماذا تقصد أيّها الرّاوي؟»

أو «القصد أيّها الرّاوي؟»

«القصد في قلوب النّاس، والناس في بطن الحوت، وفي النّاس المغبّة، وعليكم الفهم. وقاطعوه:

«ذكرتَ ذلك أيضاً. لكن متىٰ كان هذا؟»

«في الشّهر الّذي تختارون، السّنة الّتي تصطفون»[٦].

والرّاوي في قصّتي «الدّم الأوّل» و«ساندريللا» ـ مثله مثل شهرزاد في **ألف ليلة وليلة** ـ يمارس نفس اللّعبة السّرديّة بالتوقّف المفاجئ عن الكلام في نهاية الحكاية، فاتحاً الطّريق أمام التّأويل وأمام تشكّل بنية نصّ مفتوح وكتابي، كما هو الحال في ختام قصّة «ساندريللا»:

واللّعنة؟ احكِ لنا عن اللّعنة أيّها الرّاوي؟

ماذا عن اللّعنة؟

هل زالت؟

«انظروا إلىٰ أنفسكم. منكم مَن. »

انتظروا طويلاً كي يُكمِل، لكنّ الرّاوي أغلق كتابه وشاركهم الصّمت ممسكاً عن الكلام[٧]

إنّ كسر أفق توقّع القارئ وخلخلة قناعاته إزاء ما هو واقعي وحقيقي وملموس يخلق جدلاً إشكالياً بين القارئ والنصّ ـ أو البعد ـ الفنتازي ـ أو الاستيهامي ـ؛ وهو ما يذكّرنا بتحليل مهمّ للنّاقد تزفيتان تودوروف يرىٰ فيه أنّ الاستيهامي (أو الفنتازي) ينهض أساساً «علىٰ تردّد القارئ. قارئ يتوحّد بالشّخصيّة الرئيسيّة أمام طبيعة حدث غريب. هذا التردّد يمكن أن يُحَلّ إمّا بالنّسبة لما يُفترض بأنّ الواقعة تنتمي إلىٰ الواقع، وإمّا بالنّسبة لما يفترض بأنّه ثمرةٌ للخيال أو نتيجة للوهم؛ وبكلمة أخرىٰ، إمكان تقرير أنّ الواقعة تكون أو لا تكون. من جهة ثانية يقتضي الاستيهامي نمطاً معيّناً من القراءة. وبدونه ينزلق الإنسان إلىٰ الرّموز أو إلىٰ الشّعر»[٨].

* * *

ويمكن القول إن الغرائبي باختراقه بنيةَ الحدث الواقعي إنّما يفرض لوناً جديداً من القراءة وضرباً جديداً من القرّاء الّذين يتحوّلون إلىٰ منتجين فعّالين لدلالة السّرد ذاته، ومشاركين إيجابيّين ـ وغير سلبيّين أو استهلاكيّين ـ للفعل القصصي والإنساني. وهذا ما نجده بشكل جلي في قصّة «شجرة معرفة الخير والشر» للقاصّ **فخري قعوار**[٩]. والقصّة ذات منحىٰ تعبيري رمزي يقرب من عالم زكريّا تامر. فالأحداث لا تخضع لسياق منطقي أو عقلي أو واقعي، علىٰ الرّغم من أنّ الإطار العامّ لحركة الأحداث والشّخصيّات هو إطار واقعي وحسّي، ولذا تتّخذ الأحداث اللاّحقة مساراً غرائبياً لا يخلو من سخرية مبطنة. يبدأ السّرد من عمليّة استذكار لفعل متموضع في الماضي القريب، حيث يتماهىٰ البطل مع الرّاوي عن طريق توظيف ضمير المتكلّم في لون من ألوان السّرد الذاتي الّذي يختفي فيه الرّاوي الكليُّ العلم:

«. . أذكر أنّني دخلت إلىٰ المطعم بخطوات واثقة مطمئنّة، وتوجّهت نحو طاولة في آخر القاعة».

وضمير المتكلّم هنا يؤسّس منذ البداية نبرةً يقينيّة واثقة حول واقعيّة الحدث القصصي المروي ويوحي بالمصداقيّة والتّسجيليّة اليوميّة. إلاّ أنّ مسار الأحداث اللاّحق يزعزع ثقتنا باليقين الواقعي، ونحسّ، بوصفنا قرّاء، بأنّنا نقف فوق رمال متحرّكة. إذْ يتقدّم أحدُ الأشخاص من طاولة البطل ويوجّه له اتهاماً خطيراً بوصفه «الشّابّ المطلوب للدّوائر الأمنيّة، لأنّه قام بأكبر عمليّة سطو في التّاريخ». وهكذا يجد البطل نفسَه في موقف شبيه بموقف «جوزيف كي» بطل رواية «المحاكمة» لفرانز كافكا الّذي يحاكَم بتهمةٍ لم يرتكبها. وعندما يكتشف بطل فخري قعوار لاجدوىٰ محاولاته لتبرئة نفسه يلجأ إلىٰ فعل غرائبي حيث يطلب من الجرسون أن يجلب له سكّيناً، ويقوم حال استلامه للسكّين بقطع رأسه ووضعه على الطّبق، ثم يحمله إلىٰ الرّجل الأسمر الّذي وجّه له الاتّهام قائلاً:

ـ «هذا رأسي، أرجو أن تسلّمه إلىٰ أقرب مخفر للشّرطة».

وهكذا يخرق القاصّ بنيةَ الواقعي بفعل فنتازي يشكّك بالوثوقيّة المرجعيّة للعالم الواقعي الّذي أسّس له السردُ القصصي في البداية. وتعقب ذلك سلسلةٌ من الأفعال الفنتازيّة تنتهي بالبطل إلىٰ زنزانة معتمة حيث يأتيه صوتٌ قويّ عبر ميكروفون خاصّ يحاكمه عن أفعال لم يرتكبها تشير إلىٰ قصّة آدم في «سفر التّكوين» حيث يُتّهَم بأنّه قد أكل من «شجرة معرفة الخير والشّر»، وأنّه نتيجة لذلك ملعون هو وأبناؤه وأحفادُه وكلُّ سلالته. وبهذا نجد تناصّاً ماورائيّاً يجعل البطل مسؤولاً عن الخطيئة الأولىٰ وفقاً للكتاب المقدّس؛ وعندما يعجز البطل عن الدّفاع عن نفسه يستعير لغةً أنجيليّةً وهو يخاطب صوت الميكروفون، الرّمز المهيمن للسلطتين الدّنيويّة والغيبيّة معاً:

ـ «أبانا الّذي يجلس في العتمة، لا أريد أن أُدفن في الحياة ولا أريد أن يظلّ رجالك يتركون ميكروفونات مسجّلاتهم تتدلىٰ من نوافذ غرفتي».

وعبر هذا الحوار الجريء تنتقل القصةُ من حدود الدلالة الضمنيّة الثّابتة Denotation إلىٰ فضاء الدّلالة الايحائيّة الحافّة Connotation لتخلق نصّاً مفتوحاً علىٰ تأويلات لانهائيّة تحرّض القارئ علىٰ فعل تفكير خلاّق وإيجابي. إنّ دمج الواقعي بالفنتازي هنا إنّما يمثّل قهراً جمالياً لآلية الاستلاب والقهر وإعلاءً لسلطة الإنسان الّتي لا يمكن أن تُقهر. وبذا يتحوّل الفنتازي إلىٰ أداة

(٦) المصدر السّابق، ص ١٥٦.

(٧) المصدر السّابق، ص ١٤٦.

(٨) «الأدب الاستيهامي»، تزفيتان تودوروف، ترجمة الصّديق بوعلام، مجلّة الكرمل، العدد (١٧)، ١٩٨٥، ص ١٨٥.

(٩) «شجرة معرفة الخير والشّر»، فخري قعوار ضمن مختارات من القصّة القصيرة في الأردن، منشورات وزارة الثقافة، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمّان ١٩٩٢، ص ١٢٥ والقصّة في الأصل نشرت ضمن مجموعة ممنوع لعب الشّطرنج لفخري قعوار، عمّان، ١٩٧٦، ص ٦٩

نضال بين يدي الإنسان من أجل استعادة فردوسه المفقود في وجه قوىٰ الاستلاب والقهر.

* * *

وتشغل قصّة آدم وابنيه قابيل وهابيل، بوصفها مرجعاً دينياً ميتافيزيقيّاً ونصّاً غائباً، مركزَ اهتمام القاصّ **فايز محمود** في مجموعته **قابيل**[10] أيضاً، حيث تتسربل المعالجات السرديّة بهمٍّ فلسفي وأنطولوجي وميتافيزيقي عميق بسبب انشغال القاصّ بمشكلات المصير البشري. لذا نراه منهمكاً باستخلاص الدّلالات الفلسفيّة لما هو ظاهري ويومي وعرضي، وغالباً ما يعبُرُ - بسبب ذلك - من اليومي والمألوف إلىٰ الذّهني والمجرّد؛ بل ويدفعه ذلك أحياناً إلىٰ وقف منطق السّرد، وإحلال منطق الجدل الذّهني المجرّد، الأمر الّذي يخلق حواراً بين خطابين: الخطاب السرديّ وتمظهراته الحسيّة، والخطاب الفلسفي بما يتّصف به من ذهنيّة وتجريديّة. ولذا فقد كان الدّكتور خليل الشّيخ علىٰ حقّ عندما قال في المقدّمة: «إنّ علىٰ النّاقد الّذي يرغب في فهم نتاج فايز محمود أن ينبّه إلىٰ حجم المعاناة الدّاخليّة الّتي يحياها الكاتب في رحلته لفهم ماهيّة الإنسانيّة عبر فزعه إلىٰ الفلسفة»[11].

في قصّة «قابيل» يعيد القاصّ صياغة الحكاية المقدّسة وفق منظور فلسفي جديد، لا كما وردت حرفيّاً في **الكتاب المقدّس**، وهو منظور دنيوي وأرضي وحسّي وإنْ كان لا يخلو من حمولات فلسفيّة وصوفيّة. والقاصّ تقصّد بمحاكاة لغة **الكتاب المقدّس** استخدامَ لغة السّرد الموضوعي الخارجي: «كان آدم قد وزّع العمل علىٰ ولديه قابيل وهابيل بأنْ كلّف الأوّلَ بزراعة الحبوب وناط بالثّاني تربية المواشي». إلاّ أنّه من الجانب الآخر لم يلتزم بالدّلالة الأصليّة، بل مَنَحَ المقدّسَ والغيبيَّ قيمةً دنيويّةً وفلسفيّة خاصّةً وجدتْ تجليهَا الأجرأ في القصّة التّالية الّتي حملت عنوان «اعترافات مبتسرة لقابيل»[12] - وهي الّتي يُفَضَّل أن تُقْرأ كجزء من متن قصّة «قابيل» أو حاشية أو ذيل لها -. في هذه القصّة نجد زحزحةً للمنظور التّأريخي والدّيني وتداخلاً بين المقدّس والدّنيوي: فقابيل في هذه القصّة الجديدة هو إنسان عصري، لكنّه يحمل في أعماقه ذلك الإرث الميتافيزيقي القديم؛ ولذا يمثّل وجوده تداخلاً لما هو واقعي وما هو فنتازي أو ميتافيزيقي. في هذا النصّ تلتحم جملة من الخطابات السرديّة والملحميّة والشّعريّة، وتتداخل الضمائرُ بطريقة مثيرة في مقاطع القصّة الخمسةَ. فالمقطع الأوّل الّذي يحمل عنوان «مدخل» مقطعٌ سردي خارجي، أو هو بلغة السّرديّة الحديثة ينتمي إلى راوٍ ضمني يمهّد الطّريق أمام حركة الحدث القصصي:

«علىٰ ما يبدو أنّ هذه الاعترافات هي الأوراق الوحيدة الّتي لم يحرقها قابيل»

ثمّ نجد مقطعاً شعريّاً مقتبساً - بتعديل - من شعر السيّاب. أمّا المقاطع الأربعة المتبقّية فتوظّف ضميرَ المتكلّم. ففي المقطع الثّاني «مقدّمة» يتحدّث الرّاوي مباشرةً عن تجربته الشّخصيّة بلغة السّرد الذّاتي: «أنا أدعىٰ قابيل.. هذا يكفي فيما يتعلّق بشخصي، أمّا بالنّسبة للقضيّة، فكان لابدّ أن أرىٰ لها وجهاً آخر مقنعاً..».

في تجربة فايز محمود، يتداخل الوهميُّ بالواقعي، ويتجلىٰ الغرائبيُّ أحياناً بوصفه أمراً واقعياً وثائقيّاً، الأمر الّذي يخلق بنيةً خاصّة محرِّضة للوعي والتّفكير والمشاركة، وهو امتيازٌ تنفرد به عمليةُ المزاوجة بين الفنتازي والواقعي في القصّة القصيرة في الأردن، ومنها تجربة القاصّ فايز محمود الّتي تنفرد بدورها بالحضور العميق والمؤثّر للخطاب الفلسفي والميتافيزيقي والتأمّلي بشكل عام.

* * *

يستطيع النّاقد أن يلحظ في القصّة القصيرة في الأردن منحىً آخر يعتمد أساساً علىٰ خلق بنية قصصيّة واقعيّة وحسيّة في جوهرها، لكنّها تتعرّض في النّهاية أو في نقطة حاسمة من حبكتها إلىٰ لون من الانزياح والانكسار لصالح بنية فنتازيّة مفاجئة، تضع ما هو واقعيٌّ في منظور إيهامي تأويلي.

ففي قصّة «المنذور» للقاص **جمال ناجي**[13] مثلاً نواجه تجربة واقعيّة اعتياديّة. فالرّاوي المتماهي مع البطل يروي لنا - عبر سرد ذاتي - تجربته الحياتيّة الخاصّة الّتي تبدأ بعمليّة «استباق» سرديّ بشكل نبوءة أعلنتْ عنها الأمُّ بتوجّس:

قالت أمّي بصوت ليلي موحش
- هذا الولد كأنّه منذور!
تثاءب أبي، استعاذ بالله، قال بتوجّس:
- اللهم! استر

ويتحكّم هذا الاستباقُ السّردي في مجرىٰ حياة البطل، إذْ يتكشّف لنا أنّ البطل أو «هذا الولد» منذورٌ للنّار؛ ولذا يتعرّض ثلاثَ مرّات للسعات النّار: في المرّة الأولىٰ عندما احترق مخزنُ البيت القشّيّ؛ وفي المرّة الثّانية عندما كان يسجر النّار؛ والمرّة الثّالثة عندما انفجر الوابورُ النّفطي فتسبّب في موت البطل. في كل هذه الحركات أو المفاصل القصصيّة، ظلّتْ بنيةُ السّرد الواقعي هي السّائدة. إلاّ أنّ الانزياح في البنية الواقعيّة يحدث عندما يتواصل السّرد - بضمير المتكلّم - من قِبَل البطل الّذي مات، فتنتقل الأحداث من مستواها الواقعي إلىٰ فضاء فنتازي. ذلك أن الرّاوي ينفصل عن جسده المحترق ليرقب بقيّة المشهد وردودَ أفعال أبيه وأمّه، فيحمل أبوه ما تبقىٰ من جسده وهو يبكي لأوّل مرّة. والبطل - المراقب - هنا يروي لنا موته ببرود وحياديّة ودونما إسراف عاطفي وكأنّه يصف حدثاً لا صلة له به. إن بطل جمال ناجي المضادّ يجعلنا نتذكّر مقولة جان پول سارتر حول الفنتازي «الاستيهامي» يقول فيها إنّه لم يعد هناك سوىٰ موضوع استيهامي واحد: الإنسان بوصفه معطًىٰ طبيعيّاً واجتماعيّاً؛ وهو ما يدفع تودوروف للتّعليق بقوله: «إنّ الإنسان العادي هو بالتّحديد الكائن الاستيهامي»[14]. وهو ما ينطبق علىٰ نماذج قصصيّة أخرى منها قصّة «الطّاغية» **لسامية عطعوط**[15] الّتي تتشكّل من ثلاثة مقاطع قصيرة هي: ١ - الأصل ٢ - النّشوء والارتقاء، ٣ - أمطار موسميّة، تروي سيرة حياة البطل/ الطّاغية منذ طفولته؛ وهي سيرة يرويها البطل الرّاوي نفسه عبر سرد ذاتي وبضمير المتكلّم:

- «كنت طفلاً مشاكساً يلعب بكرة قماشيّة ملوّنة».

وهكذا يروي الرّاوي - موظّفاً فعلَ الاستذكار - ماضي طفولته في المقطع الأوّل «الأصل»؛ ويتابع المقطعُ الثّاني المرحلة التّالية الّتي يشبّ فيها عن الطّوق فيتمرّد علىٰ واقعه وعلى وصاية الآخرين؛ أمّا في المقطع الثّالث فتجنح القصّةُ إلىٰ الفنتازيا عندما يحلّق البطل فوق السّحاب - رمزاً لتساميه فوق

(١٠) قابيل، فايز محمود، مشورات وزارة الثقافة، عمّان، ١٩٩١، ص ١١

(١١) المصدر السّابق، ص ٧.

(١٢) المصدر السّابق، ص ٣٩.

(١٣) «المنذور»، جمال ناجي، ضمن **مختارات من القصّة القصيرة في الأردن**، ص ٣٧.

(١٤) «الأدب الاستيهامي»، ص ١٩٥

(١٥) «الطّاغية»، سامية عطعوط، ضمن **مختارات من القصّة القصيرة في الأردن**، ص ٦٩.

الآخرين ـ. وتسهم لغةُ القصّة الشّعريّة في تعميق هذا الطّابع الفنتازي الإيهامي الّذي يحلّق بالقصّة في عالم الخيال والوهم.

* * *

ومثلما أَوْحى عنوانُ قصّة «المنذور» لجمال ناجي بثيمة القصّة، كذلك تفعل قصّة «الملعون» للقاصّ **بدر عبد الحق**[١٦]، الّتي تتنبّأ أيضاً بمصير البطل الّذي يحسّ بعبث فعله وبسقوطه ضحيّة لعنة غامضة، وبعجزه عن معرفة سرّ سلطة صاحب المطعم الّذي ظلّ مستعصياً بالنّسبة لفعله اللاّمجدي. والفعل القصصي يبدو للوهلة الأولىٰ واقعيّاً ومنطقيّاً. لكنّ جبروت صاحب المطعم، وسلطته الطّاغية، وقدرته علىٰ الامساك بالبطل بين إصبعين من أصابع يده وقذفه إلىٰ خارج المطعم، ومحاولات البطل اليائسة للنّيل من صاحب المطعم، جعلت القصّة تخرج من إطارها الواقعي وتتّخذ بنيةً كابوسيّة غرائبيّة تتحرّك في عالم لا يمكن أن يكون واقعيّاً. والقاصّ يحقّق هدفه عن طريق استغوار أعماق البطل بتوظيف «المونولوغ المرويّ» عبر استخدام ضمير الغائب الّذي يختلف عن ضمير الغائب ـ في السّرد الموضوعي الخارجي. ويمكن أن نستثني من ذلك بعضَ المقاطع الّتي يهيمن فيها الرّاوي الكليُّ العلم، ومنها المقطع الاستهلالي التّالي: «جلس الرّجل إلىٰ إحدى الموائد الكثيرة المنتشرة في أرجاء المطعم الفخم». وواضح أنّ حذف كلمة «الرّجل» في الجملة السّابقة يجعلها تنتمي إلى السّرد الذّاتي وإلىٰ المونولوغ المرويّ بالذّات، وهي تقنيّة قادرة من النّاحية الفنّيّة علىٰ استبطان وعي الشّخصيّة القصصيّة ومعرفة هواجسها ومخاوفها في عالم يكتسب فيه الواقعي درجة غرائبيّة مدهشة.

* * *

في قصّة «الحافلة تسير» للقاصّ **محمود الريماوي**[١٧] نقف أمام تجربة تكاد أن تكون واقعيّةً في مظهرها تماماً، لكنّ جوهرها يتشكّل عبر رؤيا حلميّة لا يمكن أن تتأسّس علىٰ أرضيّة واقعيّة علىٰ الرّغم من أنّ البنيّة السّرديّة تعتمد علىٰ توظيف ضمير المتكلّم الّذي يتحدّث عن تجربة ذاتيّة؛ وهو ما يمنح السّرد وثوقيّة وإقناعاً في مثل هذه الحالة: «في المرّة الأولىٰ كنت أقود سيّارتي، وفي المرّة الثّانية، بعد أسبوعين على الأوّل، كنت أقود حافلة فارهة عريضة».

ومع أنّ السّرد يوحي بالتّحقق الواقعي، إلاّ أنّ القارئ ينتابه إحساسٌ بأنّ التّجربة تجري في عالم الحلم، أو في منطقة بين الحلم واليقظة، ولاسيّما عندما يقارن بين الحدثين: الأوّل عندما كان البطل يقود سيّارته برفقة زوجته وأطفاله؛ والثّاني عندما كان يقود حافلة كبيرة قادها عن طريق المصادفة، واضطُرَّ عندما تعذّرتْ عليه الرّؤية إلىٰ ترك الحافلة تسير لوحدها: «في المرّة الثّانية قدت الحافلة وترجّلْتُ منها سريعاً، وحال استيقاظي، استبدّت بي ـ وأنا في المنطقة الرّهيفة بين اليقظة والنّوم ـ فكرة أنّ الحافلة واصلتْ سيرها دون سائق، دوني، وأنّ غفلة الركّاب ولهوهم مَنَعَاهم من ملاحظة الأمر».

إنّ هذا الفعل السّردي الحلمي يزحزح السردَ الواقعي ويدفعه إلىٰ منطقة الفنتازيا ويفتح النصَّ على فضاءات تأويليّة وقرائيّة لاحقة. وهو ما نجده أيضاً في قصّة «الغزال يركض باتّجاه الشّمس» للقاصّة **هند أبو الشعر**[١٨] الّتي ترسم لنا ملامح عالم واقعي عبر ضمير المتكلّمين الجماعي أوّلاً ـ وهو ما يركز الاحساسَ بالصّدقة ـ ومن ثمّ عبر ضمير المتكلّم المفرد حيث يكتشف بعضُ النّاس بقعةَ دمٍ متجمّدة، ويتساءلون عن مصدر هذه البقعة، ويتحوّل الفضول إلىٰ رحلة بحث عن اتجاه خط الدّم، ويتساءل أحدهم «قد يكون دمَ غزال مازال يركض باتّجاه الشّمس». لكنّ ضمير المتكلّمين الجماعي ينقلنا إلىٰ فضاء فنتازي تأويلي أبعد عندما يكتشف الجميع أنّ هذا الخيط الدّموي يستمرّ حتىٰ اللاّنهاية: «بقيت رؤوسنا تتابع خيط الدم الّذي لا ينتهي».

وفي رقصة «السّاقطون» **لأحمد الزّعبي**[١٩] مثال آخر لاكتساب الفعل الواقعي أفقاً غرائبيّاً. والفعل السّردي يتمحور حول لعبة خطرة: قاتل مسلّح يقتحم مكاناً فيه عشرة أشخاص ويفرض عليهم شروط اللّعبة: يحتاج واحداً منهم فقط ليساعده في عمليّة سطو على البنك، أمّا البقيّة فسوف يقتلهم جميعاً. وهكذا تبدأ التّصفيات ببرودة أعصاب وحياديّة، وكلّ واحد من العشرة يتمنىٰ أن يكون هو الحيّ الوحيد. وعندما يظلّ الرّجلُ العاشر لوحده يتنفّس الصّعداء. لكنّ القاتل يطلق عليه الرّصاصةَ الأخيرَة ويغادر المكانَ مختلطاً بالنّاس، وكأنّ شيئاً لم يكن. إنّ مشهداً كهذا يمكن أن يكتسب وثوقيّته وتسجيليّته لو قُدِّم كخبر صحفي؛ لكنّه عندما يُقَدَّم كعمل سردي، فإنّه ينفتح علىٰ فضاءات فنتازيّة تأويليّة غير محدودة.

وقصّة «المحروس» للقاصّ **جمعة شنب**[٢٠] تتحدّث عن شخصيّة عائد المحروس الّتي تُحاط بهالة أسطوريّة ميثولوجيّة: «عندما يأتي يعرّي النّاس، ويحمل عصا وفي نهاية المطاف يقهقه ثم يختفي». لكنّ عائد المحروس عندما يظهر في نهاية القصّة ويتجمّع النّاس والحيوانات للنّظر إليه يكتشفون فجأة أنّ هناك نملاً أسود يهاجم قدم المحروس ويجوس في الأمعاء والرّأس، ثمّ يروح النّمل يتساقط من أعلىٰ رأس المحروس صوب النّاس وكأنّه لعنة تطاردهم. وبهذا تخلق القصّةُ بنيتها الفنتازيّة عن طريق اللاّمعقوليّة والتّخييل والمسخ الّتي تتجاوز البنية الواقعيّة المؤسَّسَة في البداية.

* * *

وتنقل بعضُ النّماذج القصصيّة الفضاءَ السّرديَّ الواقعي إلىٰ فضاء الفنتازيا عن طريق الاستعانة بالرّموز التّأريخيّة والتّراثيّة ودمجها بما هو حاضر وحيّ. فقصّة «طريد الظلّ» **لسعادة أبو عراق**[٢١] تبدأ كفعل استذكاري ذاتي لإعادة استحضار شخصيّة غيريّة محدّدة: «الآن. أقرّر بحزم أن أصطاد كلَّ الذّكريات الّتي تربطني بك، وأحصي كلَّ اللّحظات الّتي اخترقت فيها كياني». وتتشكّل شخصيّةُ الآخر علىٰ مستوىٰ واقعي في بداية الأمر، لكن السّرد ينحو منحىٰ تأريخياً وأسطوريّاً ليخرج إلىٰ فضاء الغرائبيّة عبر لغة تراثيّة قريبة من لغة المقامات: «هذا ما عرفتك به، وفهمتك على أساسه. لكنّ أبا نصر السيوفي حدّثنا عنك في مقاماته، فأسهب فيك وأطنب، وقال إنّك كنت صاحبَ خان في الطّريق الذّاهب إلىٰ خراسان.. أمّا شهرزاد فقد جعلتني صِنْوَكَ اللّدود أبتلي بك ردحاً من الزّمن». وهكذا ينهض التأريخي ـ فضاءً ولغةً ـ بدَوْرٍ محوّل في صياغة البنية السرديّة ونقلها إلىٰ إطار غرائبي.

وهذا ما تحقّقه بعضُ تجارب القاصّ **يحيىٰ القيسي** ومنها قصّتاهُ «عودة أمير الصّعاليك»[٢٢] و«سيدي هربود»[٢٣] اللّتان تحسبان إلىٰ حدّ ما على المعطىٰ

(١٦) **الملعون**، بدر عبد الحقّ، منشورات مكتبة عمّان، ١٩٩٠، ص ١٩.

(١٧) **مختارات** ص ١٦١.

(١٨) «الغزال يركض باتّجاه الشّمس»، هند أبو الشّعر، مجلّة **المهد**، العدد ٣ ـ ٤، (١٩٨٤)، ص ١٥٥

(١٩) «السّاقطون»، أحمد الزّعبي، مجلّة **المهد**، العدد (٥)، ١٩٨٥، ص ١٦٨.

(٢٠) **مختارات**. ص ٤٣

(٢١) **مختارات**.. ص ٧٣.

(٢٢) «عودة أمير الصّعاليك»، يحيىٰ القيسي، مجلّة **أفكار**، العدد ١٠٥، ١٩٩٢، ص ٧٤.

(٢٣) «سيدي هربود»، يحيىٰ القيسي، ضمن **مختارات**.. ص ١٩٥.

التأريخي، سواء بصورة مباشرة، أو بصورة غير مباشرة على مستوى التناظر السّردي والبناء الفنّي والحكائي. ففي قصّة «عودة أمير الصّعاليك» اتّكاءٌ على الموروث التّراثي والفولكلوري الشّعبي، وتناصٌّ مع مجموعة من الحكايات الشعبيّة التّي تتداخل مع سيرة البطل الرّاوي في القصّة، يخرجان بالقصّة من أفقها الواقعي الملموس إلى فضاء غرائبي تخييلي. وتلعب اللّغة الشّعريّة والتّراثيّة دوراً بارزاً في تعميق هذا الإحساس الفنتازي والسّحري. فالبطل يتماهى مع شخصيّة أمير الصّعاليك، لكنّه هنا يعيش في زمن رديء غير الزّمن الّذي كان فيه أميراً، ويقع في فخ استدرجته إليه عجوزٌ شمطاء، فيفقد هويّته وتمسخ شخصيّته؛ فيجد نفسه أمام مهمّة النّضال لاستعادة هُويّته وحرّيته، والعودة من إسار السّحري إلى مملكة الواقعي والحريّة. وتتحوّل لغةُ السّرد أحياناً إلى تراتيل شعريّة وطقوسيّة لها قوةُ السّحر: «الأيائل فَرّتْ من سهامي، والظّبيات السّابحات بالقفار اعتزلْن صحرائي وينابيعي». كما ينحو السّردُ في الكثير من المقاطع منحى حكائياً شعبيّاً: «ما كان كان، في سالف العصر والزّمان، الأمير الصّغير، سيّد الصّعاليك جاءت لأمّه العرّافة السّاحرة.. الخ».

ومن هنا يتشكّل فضاءٌ غرائبي تتضافر في صياغته عناصرُ التأريخ والموروث الشّعبي واللّغة الشّعريّة والحكائيّة بما يحقّق مزاوجةً خلّاقة بين الغرائبي والواقعي. وهو ما يتجلّى أيضاً، ولكن بصورة غير مباشرة، في قصّة أخرى للقاصّ **يحيى القيسي** هي قصّة «سيدي هربود» الّتي تبدو للوهلة الأولى قصّة واقعيّة اعتياديّة، لكنّ قراءتها الثّانية جعلتنا نكتشف لوناً من ألوان التّناظر بينها وبين «المقامة المضيريّة» **للهمذاني**[٢٤]. ففي هذه المقامة يقول عيسى بن هشام إنّه كان بالبصرة، وكان معه أبو الفتح الاسكندري، فدُعيا إلى دعوة بعض التّجّار إلى وليمة تتضمّن «المضيرة» - وهي لحم يطبخ باللّبن المضير، أي الحامض - وعندما أوشكوا على تناول الطّعام قاطعهم أبو الفتح الاسكندري مشيراً إلى أن المضيرة تسدّ نفسه لأنّه يتشاءم منها، ثم يسرد عليهم حكاية طويلة عن سبب تشاؤمه من المضيرة؛ وهذا ما يفسد عليهم شهيّتهم. وفي قصّة «سيدي هربود» نجد مجموعةً من الأصدقاء، وقد تهيّأوا لتناول طعام الغداء عندما دخل عليهم سيدي هربود - وهو هنا نظيرُ أبي الفتح الاسكندري - فقطع عليهم طعامهم وأفسد عليهم مزاجهم عندما رفض مشاركتهم الطّعام، وأصرّ على أن يروي لهم قصّة خياليّة طويلة عكّرتْ صفوهم وجعلتهم ينصرفون عن طعامهم. وهذا التّناظر بين المقامة والقصّة يمنح القصّة - عند القراءة الثّانية - أفقاً فنتازيّاً وتخييليّاً يظلّ غائباً عند القراءة الأولى.

ويستثمر القاصُّ **هاشم غرايبة** طاقة التّخييل الشّعبي والحكي الشفوي في معظم قصص مجموعته الموسومة **قصص أولى**[٢٥] وبشكل خاص في قصّة «حديدوان» في إضفاء مسحة فنتازيّة خرافيّة على عالمه القصصي المعاصر: «الأستاذ أكلته الغولة، الغولة بشعة.. أوه يا فتنة، هل تعرفين الغولة؟ أنت نقيضها. بل أنت شبيهتها». وتلعب مخيلة الطّفل الحرّة البريئة في تعميق هذا الإحساس الفنتازي، وهي هنا تلعب دورَ المرويّ له المجسّد والمشخصن داخل النصّ الحكائي ذاته.

* * *

وتسهم اللغةُ الشّعريّة والتّأمليّة أحياناً في كسر النّسَق الواقعي وخلق بنية رمزية غرائبيّة تتجاوز المرجع الحسّي الواقعي والوثائقي كما هو الحال في قصّة «الانتفاضة» للقاصّ **سليمان الأزرعي**[٢٦]، وقصّة «الطّريق» للقاصّ **إبراهيم العبسي**[٢٧]، وقصّة «المشنقة» للقاصّة **سهير التّل**[٢٨]، وقصّة «الرخام والمرايا»[٢٩] للقاصّ **غنام غنام**، وقصّة «طاحونة الهواء» للقاصّ **محمود الريماوي**[٣٠].

قصّة «الانتفاضة» لسليمان الأزرعي تكتسب ظلالاً رمزيّة وفنتازيّة بفضل اللّغة الشّعريّة الّتي تهيمن على لغة السّرد

الواقعي، بما يجعلها متفرّدة عن مجموعته القصصيّة **البابور**. كما تشارك عناصرُ الطّبيعة العنيفة: المطر، العاصفة، الغيوم المتدافعة، الرّيح، في خلق مناخ أسطوري يخرج بالسّرد من حدوده الواقعيّة إلى فضاء تأويلي وتخييلي يفرض على القارئ - وقارئ المجموعة بالذّات - لوناً جديداً من القراءة التّأويليّة، لأنّه يجد نفسه أمام نصّ مفتوح قابل للتّأويل. وهذا ما تحقّقه بشكل واضح قصّة «الطّريق» **لإبراهيم العبسي**. فالرّاوي المتماهي مع البطل الّذي يقدّم لنا سرداً عن رحلة خياليّة يدخل فضاء الفنتازيا عبر وسيط لغوي تخييلي بحت حيث يخوض معركة مستمرّة ضد أسراب الغربان الّتي كانت تنقضّ عليه بشراسة، حتى ليبدو لنا مثل جلجامش في رحلته - أو أحياناً مثل بطل أفلام هتشكوك - وترتقي عمليّةُ السّرد إلى مرتبة جديدة عندما يفتح عينيه لتصافحا وجهَ شيخ كبير بملابس بيض ولحية ثلجيّة «كأنّه سقط لتوّه من السّماء». ويكون هذا الشّيخ بمثابة «المساعد» - بالمفهوم الوظيفي عند **بروب** - للبطل المتعب: «لقد انتظرتك طويلاً.. لكنّني لم أفقد الأمل بمجيئك». لكنّ السّرد الواقعي يعود في النّهاية ليشكّل مع الاستهلال الواقعي إطاراً سردياً يحتضن في داخله بنية غرائبيّة متوهّجة.

وتنقل **سهير التلّ** عالمها القصصي في قصّة «المشنقة» من وثائقيته إلى فضاء رمزي متّسع عن طريق توظيف المونولوغ الدّاخلي عبر استخدام ضمير المخاطب - وهي تقنيّة نادرة الاستكمال -: «ليس ثمّة خيار. إمّا أن تخرج أو تستسلم للعفن يأكل جلدك السّابح في ذلك السّائل الأسود اللّزج». والقاصّة بتشويهها لعناصر المرجع الواقعي وتحويلها إلى مرموزات وعلامات سيميائيّة دالّة إنّما تفتح السّرد إلى أقصى درجات التّأويل. فالبطل المحاصر، يواجه قوى مجهولة، عليه مقاومتها وإلاّ سقط في ذلك «السّائل الأسود اللّزج». ويتحوّل المونولوغ أحياناً إلى خطاب خارجي موجّه إلى البطل الّذي يتشظّى ويتوزّع إلى عشرات الصّور والكائنات الخياليّة. «هل ترى ذلك الشّيءَ المسربل بأسماله؟ إنّه أنت.. أو ذلك الشّيء الّذي يشبه امرأة بصدر مندفع كقذيفة توشك على الانطلاق؟ إنّه أنت أيضاً». وهكذا تتحوّل الأماكن والشّخصيات إلى صور رجراجة غير واقعيّة: «تسأل عن المكان؟ ليس ثمّة مكان الآن..». وبذلك يكتسب السّرد عند **سهير التلّ** في هذه القصّة خصوصيّة شعريّة وغرائبيّة خاصّة.

وفي لحظة قصيرة - وقد تبدو عابرة - يتحوّل السّرد في قصّة «الرّخام والمرايا» للقاصّ **غنّام غنّام** من حدوده الواقعيّة إلى فضاء فنتازي عندما يجد البطل نفسه - بعد انتظار طويل - وجهاً لوجه أمام هيكل عظمي، تهاوى فجأة حالما لمسه «عظاماً مفردة تحمل أثر الدّماء الّتي تسيل من أصابعي». وينهض الشعري في

(٢٤) راجع نص «المقامة المضيريّة» وشرحاً لها في كتاب **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**، حمادي حمّود، الدّار التّونسيّة للنّشر، تونس، ١٩٨٨، ص ١٨٣ - ٢٠٥

(٢٥) **قصص أولى**، هاشم غرايبة، دار الأفق الحديد، عمّان، ١٩٨٥، ص ٤٥

(٢٦) **البابور**، سليمان الأزرعي، منشورات وزارة الثّقافة، عمّان، ١٩٩٢، ص ٢٤.

(٢٧) **الخيار الثّالث**، إبراهيم العبسي، دار الكرمل للنّشر والتّوزيع، عمّان، (ط ٣)، ١٩٨٨.

(٢٨) **المشنقة**، سهير سلطي التلّ، المؤسّسة الوطنيّة للنّشر، عمّان، ١٩٨٧، ص ٧٥.

(٢٩) **من يخاف؟**، غنّام غنّام، دار حاد، عمّان، ١٩٨٩، ص ١٦

(٣٠) **كوكب تفّاح وأملاح**، محمود الريماوي، دار الكرمل للنّشر، عمّان، ١٩٨٧، ص ٦٠.

قصّة «طاحونة الهواء» **لمحمود الريماوي** من خلال طاقة تخييل جامحة تخلخل منطقة السّرد الواقعي عبر سلسلة من الصّور والمشاهد التخييلية الصّرف وبلغة شعريّة تجعل من القصّة لوناً من الكتابة أو «النصّ» حيث التّداخل بين الأجناس الأدبيّة المختلفة:

«أكتب رسائل مؤجلّة، فتضيع في عناوين أصحابها»
«أرتق غيوماً واطئة، سميكة فيندلق الماء منها علىٰ علبة سجائري الأخيرة»
«أشاهد أفلاماً تجارية قبل تظهيرها»
«أصافح يد حبيبتي المقطوعة فتشد علىٰ يدي بحرارة وقوّة»

وتنجح القاصّة **إنصاف قلعجي** في خلق مُناخ شعري تأمّلي متمرّد في قصّتها «كلمات متقاطعة»[٣١] بعيداً عن ضفاف الواقعيّة إلىٰ آفاق فنتازيّة حلميّة تلتحم برمز ميثولوجي هو «سدوم» - بوصفه مرجعاً تراثيّاً ونصّاً غائباً يعمق الإحساس بما هو تأريخي وأسطوري. ويبدو أنّ القاصّة الأردنيّة بشكل عام تجد في لغة الشّعر والتخييل ملاذاً وأداةً للبوح، وهو ما نجده أيضاً في قصّة «الكابوس» للقاصّة **هند أبو الشّعر**[٣٢] حيث يتداخل الحلمي بالكابوسي ويتحوّل إلىٰ صرخة مفزعة تكسر المنطق الواقعي للسّرد وتقذفه في متاهة غرائبيّة حيث تتجمّع «برك الدّم المتجلّطة» و«رائحة الدّم» و«الخنادق المليئة بالوجوه» والخيول التي يقتلونها. لكنّ الإطار الواقعي يستعيد في اللّمسات الأخيرة حضورَهُ لتثبيت حدود المشهد وينتشله من إغراء الفنتازي والحلمي، الّذي يظلّ، علىٰ الرّغم من ذلك، هاجساً وبنيةً مغيّبة.

ويخيّل لي أنّ الكتابة القصصيّة في الأردن بشكل عام أكثر ميلاً للشّعري والغرائبي من منطق السّرد الواقعي أو التّقليدي؛ وهي ظاهرة جديرة باستقصاء خاصّ في قصّة «النّمل» **لمريم جبر**[٣٣] مثلاً يواجه البطل تحذيراً من صديقه بعدم الخروج إلىٰ العمل لأن «النّمل يملأ الشّوارع ويقضم أقدام المارّة بصورة عجيبة». إلا أنّ البطل الرّاوي يسخر من هذه الأوهام ويتّجه إلىٰ عمله حيث لا يجد في البداية شيئاً غريباً، لكنّه في المكتب يكتشف أنّ صديقه لم يكن واهماً: «أسراب من النّمل تتراكض باتجاهي. أحجامها كبيرة وغريبة تتسرّب من مختلف الزّوايا وتغطّي أرض الغرفة» وتكبر صورة النّمل لتذكّرنا بعوالم أفلام **هتشكوك** وبقصّة سابقة تحدّثنا عنها هي «الطّريق» للقاصّ **إبراهيم العبسي** حيث كانت أسراب الغربان هي الرّمز البديل الّذي يهاجم البطل. في قصّة **مريم جبر** يطغى الوهمي والكابوسي علىٰ الواقعي، ذلك أنّ فعل الرؤية - كما هو واضح من القراءة الاستكشافيّة الدّقيقة - فعل ذاتيّ نابع من وعي البطل ذاته، وليس هو رؤية واقعيّة موضوعيّة يمكن أن يشارك فيها الآخرون. والقصّة بهذا تتحوّل إلىٰ رمز إنساني شامل وإلىٰ لونٍ من الأليغوريا أو المرموزة Allegory وهي خاصيّة تلتقي أيضاً مع نماذج قصصيّة أخرىٰ سنأتي عليها لاحقاً. وتشارك في هذه اللّعبة الفنتازيّة أيضاً **منيرة شريح** في قصّتها «هما خياران فقط»[٣٤] حيث الاختلاط بين الوعي واللاّوعي، العقل والجنون، المنطق واللاّمنطق؛ وهذا ما يخرج القصّة من خصوصيّتها الحسيّة الواقعيّة إلىٰ احتمالات فنتازيّة أبعد. وبضربة صغيرة ومحدودة ينقل القاصّ **وليد سليمان** قصّته الواقعيّة «مطعم الشّرق»[٣٥] إلىٰ عالم العرائبيّة عندما يلتقي رجلاً في مطعم شعبي ويكتشف أنّه يحمل وجهه هو: «شاهدت أنّ وجه الرّجل هو نفس وجهي بالضّبط، إنّه يُشبهني كثيراً، كثيراً، إنّه أنا». والقاصّ هنا يميل إلىٰ فكرة «القرين» والقناع في الكتابة السّرديّة حيث التّماهي بين الفرد وذاته الثّانية، المتخيّلة أو الواقعيّة؛ وهو ما سبق أن وجدنا له أصداء معيّنة في تجارب شعريّة منها تجربة شعريّة للشّاعر **سعدي يوسف** في قصيدته «الأخضرُ بن يوسف ومشاغلُه»:

سأستخدمُ اسمكَ
معذرةً
ثم وجهكَ
أنت ترىٰ أنّ وجهك في الصّفحة الثّانيةْ
قناعٌ لوجهي،
وأنت ترىٰ أنّني أرتدي الرّبطة القانية[٣٦]

من هنا نجد تنوّعاً مدهشاً ومثيراً - كميّاً ونوعيّاً - في الجدل الحيّ بين ما هو واقعي وفنتازي في القصّة القصيرة في الأردن: جدل يبدأ بالملامسة المحدودة لقداسة الواقعي من قبل الفنتازي، وينتهي باستبدال البنية الواقعيّة بشكل كامل ببنية فنتازيّة بديلة يظلّ فيها الواقعي أرضية حسية فقط، علىٰ مستوىٰ التّشكيل الرمزي (الأليغوري)، كما هو الحال مثلاً في قصّة «المقصلة» **لبسمة النّسور**[٣٧]، وقصّة القلعة **لسليم ساكت المعاني**[٣٨]، وقصّة «حفل شواء» **ليوسف غيشان**[٣٩]. ففي هذه القصص الثّلاث - وربّما في عدد آخر لم نطلع عليه - يتشكّل عالمان متوازيان. عالم السّرد الّذي يمثّل بنية حضوريّة وعلاميّة راهنة؛ وعالم الرّمز الشّامل المغيب الّذي يميل إليه العالم الأوّل، وهو يمثّل هنا بنية غياب. وتلعب القراءة هنا دوراً فاعلاً في الرّبط بين المستويين ولاستنطاق الدّلالات المغيبة، وإعادة صياغة البنية الكلية للنصّ، ذلك أنّ القراءة النّاقصة قد تتوقّف عند المستوىٰ الحضوري - الخطي الكتابي وتخفق في اكتناه ما هو مموّه ومضمر من عوالم سرّية بديلة، قد تكون هي الأخرىٰ ذات امتدادات مرجعيّة في الواقع الخارجي أو قد تكون مجرّد تخييلات ورقيّة متشكّلة من علامات سيمياتيّة خالصة.

في قصّة «المقصلة» للقاصّة **بسمة النّسور** نجد مدينة ما وقد عمّتْ فيها الفوضى إثر الإعلان عن اختراع مقصلة إلكترونيّة ابتكرها فريقٌ من الخبراء الأجانب قادرة على استئصال الأحلام. وقد جرت مراسيم تدشين هذه المقصلة أمام لهفة النّاس ورغبتهم في تجربتها حيث تنتزع الأزرار أحلام النّاس وتسلّمهم بطاقات مختومة بالطّرق الرّسميّة، تثبت خلوّ أدمغتهم من الأحلام. لكنّ صافرات الإنذار تنطلق فيما بعد إذ تناقلت وكالات الأنباء خبراً مفاده أنّ أحد سكّان المدينة قد تخلّف عن دسّ رأسه في المقصلة؛ «كما أثبتت التّحقيقات الأوليّة أنّ لا أحلامه قوّة الصّواعق». وبهذه اللّمسة الشفّافة توفّق القاصّةُ في إضافة دلالة مضافة إلىٰ البعد الترميزي (الأليغوري) للقصّة وعالمها المغيّب، محرّرَةً بفعلها هذا قوىٰ الاستلاب والعسف من جبروتها وتسلّطها، ومُعْليةً من قوّة الرّفض الإنساني المقاوم. في هذه القصّة تتحوّل الفنتازيا إلىٰ فعل مضاد ضدّ الاستلاب والمسخ، ضمن بنية سرديّة هادئة لا تتكئ علىٰ

(٣١) «كلمات متقاطعة»، انصاف قلعجي، ضمن مختارات، ص ٢٣.
(٣٢) «الكابوس»، هند أبو الشّعر، ضمن مختارات، ص ١٨٧
(٣٣) «النّمل»، مريم جبر، ضمن مختارات ص ١٦٥
(٣٤) «هما خياران فقط»، منيرة شريح، ضمن مختارات ص ١٧١.
(٣٥) مطعم الشّرق، وليد سليمان، ص ١٩١
(٣٦) **الأخضر بن يوسف ومشاغله**، سعدي يوسف، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٢، ص ٢٢.
(٣٧) «المقصلة»، بسمة النّسور، المؤسّسة العربية، بيروت، ١٩٩١، ص ١٠٣، من مجموعة نحو الوراء، للمؤلّفة
(٣٨) «القلعة»، سليم ساكت المعاني، ضمن **مختارات**. ص ٧٩
(٣٩) «حفلة شواء»، يوسف غيشان، ضمن **مختارات**. ص ٢٠٥

الشّعري والسّيكولوجي، بل تعتمد علىٰ خلق لغة تعبيريّة موضوعيّة محايدة وهادئة وباردة وهي تواجه هموم الإنسان المصيريّة.

ويلجأ القاصّ **سليم ساكت المعاني** في قصّته الرّمزيّة «القلعة» إلىٰ خلق ثيمة مقاربة، حيث نجد البطل/الرّاوي ـ الّذي يوظف ضمير المتكلّم ـ وهو يواجه خياراً صعباً: الجّوع والفقر، أو الدّخول إلىٰ القلعة حيث سيجد الثّراء والسّعادة وتُسَدَّدُ جميعُ ديونه وفواتيره المستحقّة. إلاّ أنّ الشّرط الوحيد لدخول القلعة هو أن يتعرّض إلىٰ الخَصْي، شانه شأن بقيّة ساكني القلعة:

«تـردّدت كثيـراً قـال حـارس القلعـة. يـا لـك مـن مشـاكـس لا تتصـف بالواقعيّة»

«هل أنت أفضل من كل الّذين ولجوا القلعة بعد خصيهم؟»

وبعد تردّد، وتحت ضغط الحاجة والفقر، يدخل القلعة حيث تجري له عمليّةٌ بسيطة وحديثة تجعل منه خصياً وإلىٰ الأبد وهناك يُجذَل له العطاءُ بلاحدود وتسدَّدُ كلُّ ديونه، لكن زوجته تكتشف فيما بعد أنّ زوجها قد فقد رجولته تماماً فتلعنه لأنّه قَبِلَ بالخَصْي، فيهجش بالبكاء. هذه القصّة، كما يتّضح، تتشكّل من مستويين: مستوىٰ واقعي/حضوري، وآخر ترميزي/غيابي. وهي تبني عالمها الغرائبي من لبنات واقعيّة حسيّة في المظهر لكنّها لبنات تخفي بعداً مستوراً لامرئياً، فتتحوّل إلىٰ «أليغوريا» رامزة ضدّ المسخ والتشويه والتّدجين، وصرخة ضد استلاب الإرادة الإنسانيّة والحريّة الفرديّة، وفضحاً لمظاهر القسوة والعسف الّتي يتعرّض لها الفرد في المجتمع المعاصر. وبذا يتحوّل الفنتازي عند اختراقه لبنية الواقعي إلىٰ مرآة عاكسة مضادّة ودالّة بشكل عميق وذكي.

وتعرّي قصّة «حفل شواء» للقاصّ **يوسف غيشان** مظاهرَ الاستلاب والاستغلال في الحياة اليوميّة بطريقة ترميزيّة دالّة عن طريق تجسيد معالم مجتمع معاصر، يوحي بالوثوقيّة والتّسجيليّة والمصداقيّة ويخفي وراءه نسقاً اجتماعيّاً مغيّباً آخر. والرّاوي/البطل يدخل عالم التّجربة القصصيّة بطريقة تلقائيّة وهو يتحدّث عن همٍّ شخصي وأُسَري ـ مستخدماً ضمير المتكلّم، الّذي يعزّز الثّقة بصدق الحدث المرويّ. فالبطل يتعرّض لإلحاح شخصي من أفراد أسرته من أجل إعداد حفل شواء فاخر «لطفل طازج وبلدي». وهكذا يذهب البطل إلىٰ «مسلخ للأطفال»، حيث يفاجأ بالنّظافة التّامّة في الدّاخل ويجد عدداً كبيراً من الأطفال العراة موضوعين داخل أقفاص خاصّة مُعَدّين للذّبح حسب الطّلب، ووفق الشّرائع الرّسميّة. وفعلاً يختار البطل طفلاً جميلاً، يُسلخ ويوضع داخل أكياس خاصّة، بل إنّه يعلم بأنّ الشّركة عضو في منظّمة الدّول المصدِّرة للّحم البشري تقوم بتصدير اللّحم الزّائد عن حاجة السّوق إلى الخارج. ثم يعود إلىٰ أسرته حيث ينتظره الجميع بفارغ الصّبر لبدء طقوس «حفلة شواء» خاصّة. قد تبدو الوقائع الّتي تنقلها القصّة بشعة، لكنّها تُقدَّم سرديّاً بطريقة مقنعة للغاية، دونما إسقاطات سيكولوجيّة أو عاطفية متطرّفة. وبهذه الطّريقة تتشكّل بنية فنطازيّة من خلال تفاصيل واقعيّة اعتياديّة، وهي تومئ إلىٰ بنية مغيّبة ذات دلالات قابلة لتأويلات لامحدودة. وفي النّماذج التّرميزيّة (الأليغورية) الثّلاثة «يصير الاستيهامي ـ الفنتازي ـ القاعدة والاستثناء» علىٰ حدّ تعبير **تودوروف**[٤٠]. إنّ مثل هذا التّوظيف للفنتازيا يعرّي بنية الواقعي ويدين مظاهره المرضيّة المضادّة لحرّية الإنسان، ويشكّل رداً إيجابياً وفاعلاً ضد البنىٰ السّرديّة الجاهزة للآخر ولقيمه وعقلانيّته اللبراليّة.

* * *

من كل ما تقدّم نخلص إلىٰ أنّ الحركة القصصيّة في الأردن زاخرة، بشكل يبعث علىٰ الدّهشة، بالتّجارب القصصيّة الّتي تجسّد ـ بدرجات متفاوتة ـ هذا الجدل الإشكالي والإيديولوجي بين الواقعي والغرائبي. وهي ظاهرة لها دلالتها الخاصّة بوصفها تعبيراً عن وعي إنساني ضد إرث «الآخر» الإيديولوجي والفنّي، ومحاولةً لتأسيس هويّة جماليّة وطنيّة وقوميّة خاصّة تستمد الكثير من أصولها من الماضي بكل موروثاته وقيمه الروحيّة والأسطوريّة ومن الحاضر الملتبس والمليء بالصّراعات والتناقضات. وهذه الهويّة الفنيّة الخاصّة لا تقطع نهائيّاً انتماءَها إلىٰ التّجربة الإنسانيّة الشّاملة الحيّة وإلىٰ منجزها الفنّي والإبداعي. كما أنّها لا تتنكّر بالضّرورة لما هو جوهري وحيٌّ في الرّؤية الواقعيّة ـ بكلّ تنويعاتها: الواقعيّة النّقديّة، الواقعيّة الاجتماعيّة، الواقعيّة الاشتراكيّة. وذلك أنّ الفنتازي لا يصادر الواقعي وإنّما يضفي عليه قيمةً رمزيّة ودلالايّة مضافة، ولاسيّما أنّ الواقعي قد اقترن ـ في التّجربة القصصيّة العربيّة، ومنها الأردنيّة ـ بالوعي التّحرّري الوطني والقومي المناهض للاستعمار والتبعيّة والتخلّف. وقد كان النّاقد المغربي **عبد القادر الشاوي** علىٰ حقّ في اعتبار الواقعيّة في الأدب المغربي خياراً وطنيّاً في مواجهة الاستعمار وأداةً من أدوات النّضال والتّغيير[٤١].

ولكنْ ما الّذي يجعل القاصّ العربي ـ وضمناً الأردني ـ يميل أحياناً إلىٰ انتهاك المنظور الواقعي أو كسره بمعول غرائبي؟ في تقديري أنّ ذلك يعود إلىٰ ظهور مستويات جديدة في الصدام بين الإنسان العربي والقوىٰ الضّاغطة الخارجيّة والدّاخليّة معاً، وإلىٰ تطوّر الرّؤية الفنّية ومفاهيم الشّعريّة الحديثة بشكل عام بحيث لم يعد بالإمكان القبول بالأشكال والتقنيّات والأساليب الاعتياديّة لمواجهة المتغيّرات الجديدة في البنية الاجتماعيّة وفي بنية الوعي معاً. فعلىٰ سبيل المثال كان المظهرُ الإيديولوجي في السّرد القصصي يتّخذ أحياناً مظهراً حادّاً ومكشوفاً ومباشراً، قد ينتمي ـ قبل كلّ شيء ـ إلىٰ منظور المؤلّف نفسه، بينما أصبح هذا المظهر في البنية الثنائيّة الواقعيّة الفنتازيّة مغيّباً وداخليّاً ونابعاً من بنية النصّ ذاته، لا تابعاً لإيديولوجيا المؤلّف الواعية والقصديّة. ونحن هنا نتّفق مع النّاقد **فخري صالح** ـ وهو يتحدّث عن **(القصّة القصيرة في الأردن ـ أنماط من الرّؤىٰ الإيديولوجيّة)** في النّظر إلىٰ الأدب بوصفه فاصلاً أيديولوجيّاً يكشف ما تحجبه الإيديولوجيا، وأنّ الإيديولوجيّة المعلنة للكتاب ليست بالضّرورة حقيقة واقعيّة مترجمة في النصّ؛ فما قد يبدو واقعيّاً في الظّاهر قد يكون مكتسياً بطابع رومانسي مثالي.

وبعد هل يحقّ لنا أن نتحدّث عن خصائص نامية لبنية سرديّة جديدة في القصّة الأردنيّة هي البنية الواقعيّة ـ الفنتازيّة، وهل يمكن أنّ نشخّص أهم ملامح هذه البنية ودلالاتها؟ هذه تساؤلات أتركها لزملائي النّقّاد، ولنفسي قبل كلّ شيء، لحوارٍ أرجو أن يكون متّصلاً في المستقبل.

(٤٠) «الأدب الاستيهامي»، تودوروف، ص ١٩٥.

(٤١) **سلطة الواقعية**، عبد القادر الشّاوي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٨١، ص ٦ ـ ١٤.

المرأةُ قاصّةً

فخري صالح

لاشكّ أنّ الكتابة عن القصّة القصيرة الّتي تكتبها المرأة في الأردن تثير الكثير من الأسئلة: أسئلة متّصلة بوضعيّة المرأة في البلدان العربية عامّة وبوضعيّتها في الأردن تخصيصاً؛ وأسئلة تدور حول ما أنجزته المرأة على صعيد الكتابة القصصيّة في الأردن؛ وأسئلة خاصّة بطبيعة هذا المنجز وقدرته على التّعبير عن كيانيّة المرأة ومشكلاتها الوجوديّة والاجتماعيّة في مجتمع ذكوري ينكر على المرأة حقوقها في المساواة والإبداع والتّعبير عن ذاتها بالحرّيّة الّتي يمتلكها الكاتبُ - الرَّجل.

إنّ الأسئلة الكثيرة المثارة والطّبيعة المعقّدة المتعدّدة المصادر الّتي تستمدّ مرجعيّتها من حقول مختلفة (تحرير المرأة وعلم الاجتماع ونظريّة الأجناس الأدبيّة والنّظريّة الأدبيّة الحديثة) تجعل المرء ملزماً بتقديم قراءة حرّة لا تلتزم وصفةً جاهزة بالسّمات والعناصر الّتي يرى البعضُ أنّ من الضّروري توفّرَها في كتابة المرأة. ومن هنا فإنّ الكتابة القصصيّة ستبدو مناسَبةً مفيدة للحديث عن مشكلات عميقة تتعلّق باندراج المرأة في المجتمع وبكيفيّة نظر المرأة إلى نفسها وبكيفيّة نظر المجتمع إلى نفسه من خلال كتابة المرأة. ولعلّ الكتابة القصصيّة، بطبيعتها السّيالة، الكاشفة والمحرّرة للمكبوتات، أن تكون حقلاً لتبيّن هذه المشكلات الاجتماعيّة العميقة والمُعَوِّقة في الوقت نفسه لعمليّة تمدين المجتمع وتحرير مكبوتاته.

- ١ -

لنسألْ أنفسنا في البداية عن إمكانيّة وجود كتابة نسوية تختلف، في الطّبيعة وفي صيغ مقاربة الموضوعات وقضايا الوجود، عن كتابة الرّجل، وهل بالإمكان أن تحرّر المرأةُ الكاتبةُ كتابتَها من الصّيغ الذّكوريةِ الطّابع للمعالجة اللّغويّة للموضوعات ومقاربة إشكالات الوجود البشري على الأرض؟

يتّفق معظمُ الباحثين، المقتفين خطى الثّورة النّقديّة الحديثة الّتي يُطلَق عليها اسمُ النّقد النّسوي، أنّ كتابة المرأة هي انتهاك للصّيغ الجاهزة لطرق مقاربة العالم الّتي اعتدنا العثورَ عليها في كتابة الرّجل. إنّ المرأة توجد داخل المجتمع الذّكوري وخارجه، وهي عضو في هذا المجتمع مصعّدٌ إلى صيغة مثال؛ ولكنّها في الوقتِ نفسه عضوٌ منبوذ وضحيّة... إنّ النّساء ممثّلات Represented داخل النّظام الذّكوري، مثبّتاتٌ عبر العلامة والصّورة والمعنى؛ ومع ذلك، وبسبب كونهنّ العاملَ السلبيَّ في هذا النّظام الاجتماعي، فإنّ شيئاً منسيّاً فيهنّ لايزال هناك: شيئاً فائضاً عصيّاً على الوصف ومن الصّعب تمثيله[١].

بالمعنى السّابق تصبح المرأة مصدراً بكْراً لمقاربة العالم والنّظر إليه بعيون جديدة، لأنّ كبت المرأة لإحساساتها عبر التّاريخ البشري ولّد مناطق مقصاةً ومخبّأةً عن العيون داخلها. وهذا ما جعل ألين شو والتر، وهي واحدة من أهم ممثّلات النّقد النّسوي في العالم النّاطق بالإنجليزيّة، تصف المرأة بأنّها منتجة لمعنى النّص[٢].

وإذْ تكتب المرأة فإنّها لا تعمل على تحرير نفسها فحسب، بل إنّها تعمل على تحرير اللّغة والكتابة من استيهامات الرّجل حول المرأة وحول العالم في الوقت نفسه. إنّ الملاحِظ المتجرِّد لقرون من الممارسة الأدبيّة يجد أنّ المرأة لم تكن هي الغائب الوحيد عن الكتابة، بل إنّ العالم بعيون نصف المجتمع كان غائباً. وإذا كان هذا الوصف صادقاً على وضع المرأة والكتابة في العالم بأسره فإنّ الإشكاليّة ستبدو أكثر وضوحاً في السّياق العربي: حيث قُمِعَ الخطابُ النّسوي عبر قرون من الممارسة السّياسيّة والاجتماعيّة، وقُمِعَت معه الكتابةُ النّسويّة، وتُرِكَ المجالُ مشرّعاً لاستيهامات الرّجال عن المرأة، ذلك الكائنِ المجهولِ المنفي داخل المجتمع وتراتبيّاته السّياسيّة والاجتماعيّة. لقد غُيِّبَت المرأةُ في المجتمعات العربية وكبَتَت تعبيرَها عن نفسها للمحافظة على الصّيغة الذّكوريّة لنظرة المجتمع إلى نفسه. وهكذا أصبحت صورةُ المجتمع العربي الّتي رسمها لنفسه صورةً أحاديّة تحذف المرأة على حقيقتها، وتحلّ مكانها كائناً متخيَّلاً منتزَعاً من عالم استيهامات الرّجل عن المرأة وعن نفسه.

دور كتابة المرأة[٣] في هذا الإطار هو دور محرّر للرّجل والمرأة، للمجتمع كلّه. وبالتّالي فإنّ ممارسة ما يسمّى بالنّقد النّسوي، بالمعنى الثّقافي العام أو الأدبي الخاصّ، ليس مهمّة النّساء بل هو من مهمّات الرّجال أيضاً، لأنّ المجتمع الرّاغب في وعي مكبوتاته ووعي ذاته الحضاريّة والتّغلّب على إشكالات تقدّمه مُطالَبٌ بأخذ الكشوفات المهمّة الّتي حقّقتها النّظريةُ النّسويّة المعاصرة بصورة عامة.

- ٢ -

لا أعتقد أنّ الملاحظات العامّة السّابقة منفصلة عن السّياق الخاصّ بهذه الورقة، بل إنّها على العكس من ذلك قائمة في صلب الموضوع الأساسي الّذي

(١) انظر ــــ Terry Eagleton, **Literary Theory: An Introduction.** Oxford Basil Blackwell 1983 P 190

(٢) مقتبسة عن:

Andrew Milner **Contemporary Cultural Theory: An Introduction.** Sydney: Allen and Unwin 1991 P 85

(٣) أحب أن أنوّه إلى أنّني أستخدم تعبير «كتابة المرأة» مفضّلاً إيّاه على تعبير «الكتابة النّسويّة» لأنّ التّعبير الأخير يوحي بأبعاد تتّصل باندراج كتابة المرأة مع التطلّعات النسويّة وحركة تحرير المرأة، مما يعكس بالضّرورة أبعاداً أيديولوجيّة نسويّة. أمّا التّعبير الأوّل فإنّه يشير إلى أنّ الكتابة المشار إليها هي نتاج امرأة لا نتاج رجل. لكن هذا لا يعني بالضّرورة أنّني لا أستخدم التّعبير الأوّل على الإطلاق خصوصاً عندما أحيل على اهتمامات محض نسويّة أو كتابات تضع في رأس اهتماماتها الدّفاع عن قضايا المرأة ووصف الشّروط الاجتماعيّة لوجودها.

قارن بذلك تقسيم الين شو والتر لكتابة المرأة الانجليزيّة، وقد ورد هذا التّقسيم في:

k.M.Neoton **Interpreting The Text.** London Harvester Wheatsheaf 1990 P 159

تتّخذه الورقة عنواناً لها. وقد أشرتُ في البداية إلى أنّ جمع حقليْن من حقول البحث (المرأة والقصّة القصيرة) يتطلّب الإشارة بصورة أساسيّة إلى وضعيّة المرأة في المجتمع وكيفيّة نظر المجتمع إليها. ولمّا كانت نظرة المرأة إلى نفسها قد بدأت بالتّغيّر في مجتمعاتنا فإنّ تغيّراً في كتابة المرأة قد يكون شيئاً ملحوظاً. إنّ ما يهمّنا في سياق هذه الورقة هو أن نرى كيف تنظر المرأة إلى العالم حولها وكيف تسهم الكتابة بإحداث تغيير في هذه النّظرة. لكنّ هذا الاهتمام، الّذي يبدو في ظاهره وكأنّه يغفل سؤال النّوع الأدبي وسؤال القيمة الفنّية بالأساس، سينصبّ في الوقت نفسه على نقد الصّور النمطيّة والاستيهامات النّسويّة عن الرّجل والمرأة في القصص القصيرة التي تكتبها نساء من الأردن. وستكون قراءتنا مكرّسة لقصص نعتقد أنّها حقّقت الشّروط الأساسيّة للكتابة القصصيّة كنوع أدبي.

ـ ٣ ـ

تبدو الكتابة النّسويّة في الأردن محكومة بشروط قاسية نسبيّاً. ولذلك فإنّ الكثير من كتابات المرأة معرّض للضّياع والنّسيان أو على الأقل عدم الالتفات إليه لأسباب متعدّدة على رأسها غيابُ المعياريّة والاعتقادُ بأنّ كتابة المرأة أقل أهميّة، على الصّعيد النّوعي، من كتابة الرّجل. لكنّ المشكلة الفعليّة الّتي تواجه كتابةَ المرأة تكمن في الخضوع للشّروط القاسية الّتي يفرضها مجتمعٌ مُغلق على طرق تحرير المرأة لمكبوتاتها والتّعبير عن ذاتها المخبوءة في الكتابة. إنّ الكاتبة تضطر، أكثر ممّا يُضطَرُّ الرّجل، إلى التحايل على الشّروط الاجتماعيّة للتّعبير باستئصال الرّغبات من عالمها الكتابي والنّظر أحياناً بعيني رجل واستعارة منظومته الرّمزيّة للتّعبير عن العالم. وإذا كانت هذه المشكلات لا تخصّ الكاتبة الأردنية وحدها فإنّ غياب تجربة طويلة في الكتابة النّسويّة في الأردن يجعل المشكلةَ أكثر حضوراً وفاعليّة وتأثيراً على تطوّر الكتابة النّسويّة الّتي قلتُ سابقاً إنّها تعدّ فاعليّة تحرير إجتماعي عام إضافة إلى كونها فاعليّة إبداع خلاّقة تسهم في إثراء وعي المجتمع لذاته وطاقاته المخبوءة.

لم تشهد الكتابةُ القصصيّة النّسويّة في الأردن، بالمعنى النّوعي للكلمة، تطوّراً حقيقيّاً وفعليّاً إلاّ خلال السّنوات الخمس عشرة الأخيرة. فبالرّغم من أنّ كاتبتين مثل **هند أبو الشعر** و**سهير التّل** تعدّان من جيل السّبعينيّات في الكتابة القصصيّة الأردنيّة، إلاّ أنّ الانفجار الفعلي لهذه الكتابة لم يتحقّق إلا خلال العقد الأخير بصورة خاصّة. وهكذا شهد سوق نشر الكتب صدورَ عدد ملحوظ من المجموعات القصصيّة لنساء أردنيّات يمكن عدّ إنتاجهنّ القصصي إضافةً نوعيّة إلى الكتابة القصصيّة في الأردن. إنّ الأهمّ في نظري هو أنّ هذه الكتابات تسترعي الانتباه بنضارتها اللّغويّة ومحاولتها للتّعبير عن داخل الشّخصيّة القصصيّة (الّتي هي امرأة في الغالب) بلغة بعيدة عن استيهامات الرّجل عن المرأة. إنّ كاتبة القصّة القصيرة الجديدة في الأردن معنيّة إذن بالكشف عن أحاسيسها النّسويّة الّتي طالما انسحبتْ من المشهد القصصي لصالح التّعبيرات الجاهزة والنّمطيّة المفروضة على وعي المرأة لذاتها. وما أريد قوله هنا هو أنّ الكتابة القصصيّة للجيل الجديد من الكاتبات الأردنيّات تحقّق بصورة من الصّور ما دعته ناقدة هي **جوزيفين دونوفان** «معيار الحقيقة»[٤]... فهناك حقائق وأمور محتملة بخصوص تجربة المرأة تشكّل معياراً نقيس عليه أصالة(وموثوقيّة) العبارة الأدبيّة الّتي تصف تجربة المرأة.

وأعتقد من قراءتي لمعظم المجموعات القصصيّة الّتي أصدرتها الكاتبات القصصيّات خلال السّنوات العشر الأخيرة، أنّ معيار الحقيقة متحقق في عدد من هذه التّجارب القصصيّة.

ـ ٤ ـ

يمكن اختزال الثيمة المركزيّة في عدد من التّجارب القصصيّة النّسويّة في الأردن بالطّبيعة الإشكاليّة للوجود الاجتماعي للمرأة. وتشترك في هذه الثيمة قصص **هند أبو الشعر** و**زليخة أبو ريشة** و**سهير التّل** و**رفقة دودين** و**جواهر رفايعة** و**جميلة عمايرة** و**رجاء أبو غزالة** و**انصاف قلعجي**.

من الكاتبات القصصيّات المذكورات سابقاً تُعدّ **هند أبو الشعر** الأكثر إنتاجاً بحيث أنّ التّأريخ للكتابة القصصيّة في الأردن لا يستطيع أن يستكمل صورته دون الإشارة إلى مجموعاتها القصصيّة الثّلاث: **شقوق في كفّ خضرة** و**المجابهة** و**الحصان**. ويمكن القول في هذا السّياق إنّ تجربة **هند أبو الشّعر** القصصيّة، الّتي تندرج في إطار تجربة السّبعينيّات القصصيّة في الأردن، هي واحدة من التّجارب الأساسيّة الّتي جعلت القصّة الأردنيّة تتخلّص من عبء الوصف الخارجي وتدخل في سياق القصّة الحديثة بالتّركيز على الإحساسات الدّاخليّة للشّخصيات وانعكاسات العالم الخارجي لهذه الشّخصيات. وبهذا المعنى فإنّ قصّة **هند أبو الشّعر** تنتسب، بصورة من الصّور، إلى تراث القصّة النّسويّة في العالم ممثّلاً في كتابات **فيرجينيا وولف** الّتي تعتقدُ في كتابها **النّساء والكتابة** أنّ هناك إمكانيّة لإيجاد نمط من كتابة المرأة تتّصف الجملة فيه بـ «نسيج مرن»... جملة يمكن أن تمتدّ إلى أقصى الحدود، وأن تعمل على تعليق أصغر حروفها وتطويق أكثر الأشكال إبهاماً وغموضاً[٥].

ويمكن أن نشير باختصار إلى واحدة من قصصها في مجموعتها الأولى **شقوق في كفّ خضرة**[٦] حيث التّركيز على النّجوى الدّاخلية للشّخصية لتوضيح حدود الموقف الّذي ترسمه القصّة. إن شخصية خضرة، الصّبية الآتية من الريف للعمل خادمةً في المدينة بعد أن أتى الجفافُ على أرض والدها، تكشف عن وضعها عبر حديثها الدّاخلي الصّامت إلى نفسها. وهي عبر هذا الحديث تقيم معادلاً رمزيّاً للموقف بإشاعة صورة الجفاف في بنية القصّة. في ثنايا القصّة تتردّد صورةُ الجفاف المنتقل من الأرض إلى كفّ خضرة إلى الموقف القصصي بمجمله. وأظنّ أنّ هذا هو سبب تميّز هذه القصّة وقدرتها على التّأثير في نفس قارئها.

> **ضغطت أناملها أطراف الكيس البلاستيكي بتوتّر وهي تنزل من العربة نحو الباب الخشبي المصقول. تبعت خطى الرّجل الضّئيل. أحسّت بجفاف حاد في حلقها. أناملها المسطّحة الغامقة. شفاهها البارزة في وجهها. أطراف كعبيْها. لا شيء إلاّ الجفاف عندما ودّعتها أمّها في هذه العشيّة الحارّة، سقطت دمعة من عينيها، تفشّت على سطح الجلد العامق. غسلت جفاف الأيّام الصّعبة (ص ٣).**

لكنّ اللاّفت للنّظر في قصص معظم كاتبات القصّة في الأردن هو أنّ المعايير النّوعيّة للكتابة القصصيّة غائبة لصالح وصف عاطفي للأحاسيس وشعرنة للعواطف وابتهالات مرفوعة لصورة حبيب غائب. إنّ الاهتمام بالفنّ القصصي مضحّى به لصالح التّعبير عن تلك الأحاسيس المكبوتة الّتي يزيد الوصف

---

(٤) انظر كتاب اندرو ملنر السّابق ذكره **النّظريّة الثّقافيّة المعاصرة**، ص: ٩٠.

(٥) مقتبسة عن اندرو ملنر، ص. ٨٥

(٦) هند أبو الشّعر: **شقوق في كفّ خضرة**، عمّان، ١٩٨١.

الصادر عن أرض الشّعر من كبتها وإقصائها عن العيون. سآخذ مثالاً على ذلك قصص **سهير التّل** الّتي رغم خبرتها القصصيّة تقع في مجموعتها **المشنقة** أسيرةً لأسلوب شعرنة العواطف وتغييب الأحداث القصصيّة في غلالة من الوصف الّذي يمحو الشّخصيّات ويستبدلها بأفكار غامضة حول علاقة تحرير الحبّ بتحرير الوطن. ليس الاعتراض بطبيعة الحال منصبّاً على طبيعة الأفكار المبثوثة في القصص بل على التّضحية بالشّخصيّات والتّضحية بالكشف عن الرّغائب الدّاخليّة للشّخصيّات النّسوية على مذبح شعرنة العالم وشعرنة الموجودات. لنأخذ قصّتها الأولى في المجموعة المذكورة المرويّة على لسان رجل، ونرَ كيف أنّ الانسياق وراء التّعبير الشّعري عن الأحداث قد قلّص من احتمالات تطوّر القصّة. إنّ بالإمكان تحويل القصّة إلى مجرّد فكرة دون أن تفقد الكثير من بُعدها الدّلالي. فكرة القصّة إذن يمكن استخلاصها من الفقرة التّالية الّتي نعلم من السّياق أنّها فقرة من قصّة تكتبها المرأة المروي عنها:

> ذهبت أبحث هناك، عند بوّابة المدينة، وعلى بقعة هي جزء من أرض الوطن، كنت واثقة من وجود زيتونة وارفة الظّلال ووجدته كان ثمّة رجال غلاظ، وبوّابات حديديّة ضخمة تصدر صريراً عند فتحها وإغلاقها وتحول بيني وبينه. وكان وجهه مصفرّاً من ندرة ضوء الشّمس ورائحة الهواء المشبع بأبخرة العفن والبراز. لكن قلبه ظلّ واعداً بديمومة الاخضرار.. [7]

إنّ هذه اللّغة الرّمزيّة لا يتمّ تطويرها في البناء القصصي، وتظلّ فكرة الحبّ الّذي يربط امرأة برجل تحبسه القضبانُ الموجِّهَ الفعليَّ لمثل هذه الكتابة القصصيّة الّتي تغيّب من التّجربة الإنسانيّة أكثر بكثير ممّا تكشف. وما يصدق على هذه القصّة من نقد يصدق على معظم قصص المجموعة الّتي يصعب أن نمسك فيها بشخصيّات من لحم ودم تكشف عن أحاسيسها وتجلو للقارئ كيف يسحق المجتمعُ الأبويُّ الحبَّ والعلاقات الإنسانيّة الّتي تتوق إليها المرأة والرّجل في الآن نفسه.

ليس ما قلته أعلاه انتقاصاً من تجربة **سهير التّل** القصصيّة بل هو مجرّد إشارة إلى أنّ قصّة السّبعينيّات، ومن ضمنها تجربة **سهير التّل**، قد أغرقت نفسها بطوفان من اللّغة الشّعريّة الّتي تحيل الشّخصيّات إلى مجرّد مشاجب لأفكار رومانسيّة حول الثّورة والتّغيير وتبدّل العلائق الاجتماعيّة. وما يصدق على قصص **سهير التّل** يصدق على قصص **زليخة أبو ريشة** في مجموعتها **في الزنزانة**[8]، الّتي رغم تطرّفها النّسوي في القصّ ورسمها صورة كريهة للرّجل النّمطي إلّا أنّها تظلّ تدور في الفلك نفسه بابتداعها شخصيّات ذكوريّة إيجابيّة لكنّها غائبة في ثنايا شعرنة الوصف بصورة لا تضيء الشّخصيّات بل تمحو ملامحها.

وبالمقابل تكتب **رفقة دودين** قصصاً مستلّة من التّربة الاجتماعيّة للرّيف المتأرجح بين القيم التّقليديّة المسيطرة وزحف القيم الجديدة الّتي حملها تعليم المرأة معه. إنّ قصص **رفقة دودين** هي مثال شديد البروز على خلفيّة مشهد الاضطهاد الاجتماعي للمرأة وكبت أحاسيسها. لكنّ هذه القصص، وبسبب استنادها إلى الإرث الواقعي للقصّة العربيّة القصيرة، تميلُ كثيراً إلى تصوير التّجربة بعدسة مباشرة دون غوص في دواخل الشّخصيّات وكشف لمخبوءاتها. المرأة الرّيفيّة في هذه القصص تجاهد للانعتاق من شرنقتها ولكنّ قوّة العادة الاجتماعيّة وسطوة المجتمع الأبوي تمنعانها من تحقيق الانعتاق الّذي تنشده.

(٧) سهير التلّ: **المشنقة**، عمّان، دون تاريخ، ص ٧

(٨) زليخة أبو ريشة. في الزّنزانة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧

إنّ «الرّجال القساة بشوارب كثّة»[9] الّذين يرحمون المشهد يجعلون من قصص **رفقة دودين** شهادة حيّة على الوضعيّة الاجتماعيّة للمرأة في مدن الهامش الأردنيّة وكذلك في الرّيف الأردني وتمدّ الواقعيّة القصصَ أحياناً بلمسة مرحة تخفّف من جهامة الواقع وقسوته المتخلّلة لدواخل الشّخصيّات[10].

ـ ٥ ـ

سأنتقل الآن إلى شكل آخر من أشكال المعالجة النّسوية للمادّة القصصيّة حيث يجري الكشف بصورة أكثر جرأةً عن أحاسيس المرأة الفعليّة وأشواقها وأحلامها. واللّافت في هذه الكتابات هو أنّها تلتمس شكلاً فنّياً قصصيّاً ناضجاً للتّعبير عن التّجربة القصصيّة دون إسقاطات أو افتعال أو اختباء خلف اللّغة السّائدة والشّعارات النّسويّة أو الذّكوريّة.

في قصص **جميلة عمايرة**[11] ثمّة شغل على الأحاسيس النّسويّة، على انشغالات المرأة وهواجسها وانكساراتها الدّاخليّة ومحاولة لجعل هذه الأحاسيس والانشغالات مركز التّجربة القصصيّة. ويمكن قارئ قصصها أن يتبيّن طزاجة جملتها القصصيّة وقدرتها على بعث الحياة في المواقف الحياتيّة الصّغيرة الّتي تشكّل مادّتها القصصيّة: غيرة العشيقة من الزّوجة الّتي تهاتف العشيق (قصّة «الهاتف» ص: ٩)، الموظفة الّتي ترفض الذّهاب إلى حفلة الشّركة لأنّهم طلبوا منها أن تتزيّن وتظهر على غير طبيعتها (قصّة «غضب غير مهمّ» ص: ٥١)، الفتاة الّتي تجهض نفسها لتفادي الفضيحة (قصّة «الإجهاض» ص: ٥٧).. إلخ.

من هذه المواقف النّسويّة تنسج القاصّة معظم قصص مجموعتها **صرخة البياض** بلغة تلقائيّة نضرة لا تُستمدّ من قاموس الاستيهامات والتّعبيرات المستهلكة لوصف الأحاسيس الإنسانيّة.

ثمّة في قصص **جميلة عمايرة** أيضاً شكلٌ آخر من أشكال مقاربة المادّة القصصيّة. إنّها تكتب قصصاً فانتازيّة تأخذ نهاياتها انعطافة حادّة غيرَ متوقّعة. إنّ هذا التوجّه لكتابة قصّة غرائبيّة ينسجم تماماً مع الصّيغة العامّة للتّجربة النّسويّة المعبَّر عنها في القصص. والقصص ذات الانعطافات الحادّة في نهاياتها هي تعبير أكثر حدّة عن عذابات المرأة المستوحدة والمفموعة الرّغبات في أحضان المجتمع الأبوي. لأضربْ مثلاً على ذلك قصّة «دم بارد» (ص: ٢١) الّتي تروي حكاية امرأة نائمة تحلم برجل يتعقّبها ويتمكّن منها.

> أذكر أنّني أفقت من نومي مذعورة وحائرة المرارة في فمي جفاف في حلقي (الجفاف الّذي لا يلين)، أحسست أنّه يقيم منذ القدم والعرق قطرة ثقيلة تهوي من جبيني لتبلّل وجهي منزلقة حتّى ذقني !
>
> إذ رأيت، فيما يرى النّائم، أنّ رجلاً يطاردني بقدمين من نار، وبدين طويلتين حادّتين يحمل بهما شيئاً ما لم أستطع أن أتبيّنه جيّداً
>
> كنت أجري لاهثة ساقيّ طفلة، عاجزة، إلى أن استطاع أن يحشرني أخيراً في زاوية ضيّقة مهجورة، ويتمكّن منّي أخذ يضغط بيديه القويّتين ضغطات متتالية على عنقي، إلى أن لفظتُ آخر أنفاسي وهكذا رأيتني أموتُ بهذه الطّريقة البشعة لسبب لست أدريه، وبدم بارد

المقطع السّابق من القصّة يعطي صورة واضحة عن البناء المحكم لقصّة

(٩) رفقة دودين. **قلق مشروع**، كتابكم، عمّان، ١٩٩١، ص. ٣١

(١٠) انظر المصدر السّابق، قصّة «النّسيان»، ص ٩١، وقصّة «المصولي»، ص. ٤٧

(١١) جميلة عمايرة صرخة البياض. أزمنة، عمّان، ١٩٩٣

رمزيّة تحتمل تأويلات سيكولوجيّة واجتماعيّة متعدّدة. وهي بأحداثها المتلاحقة وصيغتها الكابوسيّة، الّتي يصعب التعرّف من توالي أحداثها فيما إذا كانت المرأة لاتزال تحلم أم أنّ الحلم تحوّل إلى حقيقة ـ كابوس، تمثّل واحدة من أفضل القصص في هذه المجموعة القصصيّة. إنّ الأهم في هذا السّياق التأويلي أن نلاحظ أنّ ثمّة خيطاً رفيعاً يفصل بين شخصية المرأة وشخصية «قاتلها»، ولكن هذا الخيط سرعان ما يمّحي مطابقاً بين المقتولة وقاتلها.

«الآن، أستطيع أن أعدّ أنفاسه المتلاحقة والسّريعة، كأنّما هي أنفاسي المتلاحقة، السريعة، وأحسّ كذلك بمخاوفه واضطرابه» (ص: ٢٣).

لا أظن أنّني قرأت في النتاج القصصي الأردني قصّة أجمل من هذه القصّة وأكثر إحكاماً منها. وهذا يشير إلى أنّ الكتابة القصصيّة الجديدة في الأردن تتطوّر عبر إنتاج كاتبات قصصيّات لم ينشر معظمهنّ سوى مجموعة قصصيّة واحدة.

ـ ٦ ـ

يشبه عالم **جواهر رفايعة** في مجموعتها **الغجر والصّبية**[١٢] عالمَ **جميلة عمايرة** من حيث طزاجة اللّغة وبكورة النّظر إلى وجود المرأة في بنية اجتماعيّة قامعة كابتة لمشاعر المرأة ورغباتها وأشواقها. وبسبب من ذلك تزدحم القصص بوجوه الإخوة الشّداد الغلاظ، الّتي يبدو أنّها سمة للقصص الطّالعة من بيئات ريفيّة، إذ صدف أنْ عثرنا عليها في قصص **رفقة دودين**.

> قبل حلول المغرب يصل موكب الحصادين، ويتكوّن من الرّجل وأبنائه الشداد. وقد كان هناك معاونون ممّن أتمّوا حصادهم يجرجرون أقدامهم المتعبة عبر الدّرب التّرابي، يرمون تحت أقدام المرأة ثيابهم الوسخة وصرّة نفد طعامها، وأوعية الماء الفارغة (ص. ١١)
>
> غمز والدي أحد إخوتي الشداد وأشار إلى شيء ملفوف أن يأتي به. تطلّع والدي في جسدي الصّغير وقال هذا أوانه!
>
> عرتني هزّةُ حيرة يشوبها خوف أنثوي الجرس استحال في ثوانٍ فرحاً طفوليّاً.. لعلّها هديّة لكوني أصغر مَنْ في البيت. ارتحتُ لهذا الخاطر فاغمضتُ عينيّ وابتسمت
>
> وصع أخي الغليظ كيساً أمام والدي وجلس. صمْتٌ صارخ يرين على المكان صوت والدي يمجّر الصّمت: تعالي! نادى أمّي الّتي جاءت صامتة وأشار إلى شعري المتناثر بشغب على كتفي
>
> بصمت أدخلتْ أمّي أصابعها الحانية في شعري ولمّته في جديلة واحدة أحسستُ أنّني في مهرجان صامت. جاءت أختاي بإشارة من والدي ونزعتا عن جسدي الصّغير ثوباً قصيراً ملوّناً بألوان الفراش. حزنتُ كثيراً وبكيت بمرارة، ذاك ثوبي الجميل أحبّه كثيراً لكنّ أمّي الّتي لا حول لها ولا طول همست في أذني بجزع لقد كبرت! (ص. ٣٨)

أظنّ أنّ الاقتباسين السّابقين من قصّتين مختلفتين يعطيان فكرة واضحة بعض الشّيء عن الثيمة المركزيّة لعمل **جواهر رفايعة** القصصي. إنّ تكرار تعبير «الشداد الغلاظ» هو مفتاح عالم القاصّة والموجّه الأسلوبي لقصصها. دائماً هناك فتاة مقتولة الرّغبات وثمّة أقرباء يدوسون أحلامها الصّغيرة ويسدّون الآفاق في وجه انطلاق هذه الأحلام. لكن اللاّفت في المشهد القصصي لدى **جواهر رفايعة** هو أنّ شخصية الفتاة تختلق دائماً أعذاراً للأم بوصفها مقموعة مثلها. ثمّة تعاطف أنثوي غريزي يجعل القاصّة تقوم بفرز العالم وشقّه شقّاً طوليّاً يقسم البشر إلى رجال قامعين ونساء مقموعات. وبالتّالي فليس في هذا العالم إمكانيّة للمصالحة أو رأب الصّدع الّذي صنعه المجتمع الأبوي.

ـ ٧ ـ

في قصص **سامية عطعوط** نعثر على صيغة مغايرة تماماً لصيغ معالجة التّجربة النسوية في المجتمع الأبوي. إنّ القاصّة تلجأ إلى صيغة الكابوس الكافكاوي للتّعبير عن أحلام المرأة المهدرة وزمانها الدّاخلي المعطّل، وهي تجدل هذه الصّيغة الكابوسية من صيغ السّرد بمعالجة طقسيّة للشخصيّات والأحداث. ونحن نستدل على هذه المعالجة الطّقسية من عناوين القصص في مجموعتها الثّانية **طقوس أنثى**[١٣]. إنّ الطّقس يبدو ملائماً تماماً في هذا السّياق لأنّه يوفّر تعبيراً موازياً لقمع جسد المرأة وروحها.

نستطيع أن نمثّل على هذا العالم القصصي الّذي يقدّم مشهداً متواصلاً لاعتداء المجتمع الذكوري على كيانيّة المرأة واستقلالها النّفسي من خلال إيراد مشهدين متتابعين في قصّتها «طقوس أنثى» وهما يعبّران بوضوح عن اعتداء متواصل على ذاتها كامرأة وكائن.

> في النّهار صفعني على وجهي هممتُ أن أصرخ، أن أضربه. لكنّي ابتلعت الصّفعة. بصقتها دموعاً ساخنة سالت على وجهي، انسحبتُ من الصّالة إلى غرفتي بهدوء. صفقتُ الباب ورائي أحسستُ أنّني استعدت حرّيتي فغفوت في اللّيل إذ فتحت عيني رأيته يستلقي إلى جانبي يحدّق فيّ بحبّ ويبتسم، وفجأة ضمّني إليه بقوّة وحنان. في تلك اللّحظة، أحسست بالقيود تنمو وتلتفّ تجرح معصمي ثانية، فصحوت (ص ١٢).

ثمّة كابوس إذن متواصل في اللّيل والنّهار. والقارئ بسبب الصّيغة الكابوسيّة للسّرد لا يستطيع أن يميّز بين الحلم واليقظة في هذه القّصص. إنّ الخيط الفاصل بين الحقيقة والحلم رفيع جداً كنوع من التّعبير غير المباشر عن كابوسيّة المشهد الحياتي الموصوف. ولعلّ **سامية عطعوط** أن تكون من أولى الكاتبات في الأردن الّتي تستخدم الصّيغة الكابوسيّة للتّعبير عن انفعالات المرأة الدّاخليّة وانعكاسات العالم الخارجي على مشهدها الدّاخلي المغيّب بسطوة الكبت والقهر الاجتماعي ـ الذكوري.

ـ ٨ ـ

إذا انتقلنا إلى قصص **بسمة النّسور** فإنّنا سنصادف مشهداً كابوسيّاً متواصلاً، عالماً مصنوعاً من الكابوس ولكنّه ليس بالضّرورة عالم المرأة بل هو عالم البشر جميعاً. إنّ المشهد العبثي الّذي يؤطر هذه القصص يدخلنا في عالم كافكاويّ

(١٢) جواهر رفايعة الغجر والصّبية، أزمنة، عمّان، ١٩٩٣

(١٣) سامية عطعوط: طقوس أنثى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

شبيه بذلك العالم الّذي صادفناه في قصص **سامية عطعوط** من قبل. لكن إذا كانت **سامية عطعوط** تنحت عالماً كافكاوياً كاملاً تنمسخ فيه الكائنات البشريّة إلى غريزتها الحيوانيّة الأولى، فإنّ **بسمة النّسور** تكتب قصصاً عبثيّة بصفة خاصة، قصصاً تحتشد بالغرابات والانحرافات المفاجئة للأحداث وانعكاس الحبكة القصصيّة. ويمكن التّمثيل على ذلك بقصّة «رحيل» الّتي تجسّد باقتدار واضح شخصيّةً عبثيّةً غرائبيّةً تتصرّف بصورة مغايرة تماماً لما نعرفه عنها عبر تسلسل الأحداث القصصيّة: رجل ينتظر قدوم القطار ويستعجله ويمارس ضغطاً نفسيّاً هائلاً على العاملين في المحطة وعلى المسافرين بسبب عدم قدرته على الانتظار وإهدار وقته الثّمين، ولكنّه عندما يغادر القطار يظلّ جالساً على حقيبته في المحطة.

> توقّف القطار تماماً. اندفع المسافرون من خلال الباب الرئيسي، اتّخذ الجميع أماكنهم أنهى عمّال الصّيانة الأعمال الرّوتينيّة المعهودة، استلم سائقٌ آخر دفّة القيادة.
>
> بدأ القطار في التّململ، أطلق صفّارة قويّة، تحرّك متباطئاً في تلك اللّحظة انشغل موظّف التّذاكر بمراقبة ذاهلة لرجل تخلّف عن ركوب القطار وجلس على حقيبته المتورّمة يتأمّل بوجوم سحابة الدّخان الّتي انطلقت من فوهة القطار[14].

في قصص **بسمة النّسور** هناك إذن دائماً مفارقة تضع القصّة موضع تساؤل أو استغراب. إنّنا، كما قلت، أمام عالم غريب وفانتازي، الأمر الّذي يولد حسّاً بالمفارقة السّاخرة الّتي هي جوهر هذا العالم القصصي. لكنّ اللاّفت في هذا العالم أنّ هناك غياباً لمشاعر المرأة الدّاخلية إلاّ من فلتات لاشعوريّة تتجلّى في التّعبيرات اللّغوية الّتي تستخدمها الشّخصيّة الّتي تروي، ونتبيّن من هذه الفلتات اللاّشعوريّة أنّها امرأة «ضغطت قدمها على الكابح، فتوقّفت السيّارة تماماً.. إلاّ أن صوتها المزعج كشخير زوج استمر. إنّها تكره لحظات التوقّف..» (ص: ٣٧).

لقد قصدتُ من إيراد التّعبير السّابق من إحدى قصص **بسمة النّسور** أن أضرب مثلاً على ما أسميته بالفلتات اللاّشعوريّة، وهي ما يعيد إدراج قصصها في سياق الانتاج القصصي النّسوي الّذي يتّخذ من مشاعر المرأة حيال المجتمع الأبوي أرضه الّتي يتشكّل منها وينعجن بملامحها. ومع ذلك فإنّني أعتقد أنّ قصص **بسمة النّسور** هي من الغنى بحيث يصعب حشرها في قالب الموضوع النّسوي على أهميّة هذا الموضوع وكونه أرضاً بكراً قابلة للكشف عن مصادر غنيّة للتّجربة القصصيّة.

ـ ٩ ـ

إذا كانت بنية الكابوس هي البنية الّتي تتّخذها قصص **سامية عطعوط وبسمة النّسور** إطاراً تعبيريّاً لها، فإنّ قصص **حزامة حبايب** تبدو أقرب إلى بنية القصّة الواقعيّة. إنّ عالم هذه القصص مرتكز إلى تجربة امرأة في المجتمع، إلى الموتيفات الصّغيرة لهذه التّجربة الّتي تضم ذكريات الطّفولة الأنثويّة وانغمار الذّات الأنثويّة في العمل بصورة تجعلها غافلة عن نفسها وعمّا يدور حولها.

إنّ قصص **حزامة حبايب** تبدو بعيدة قليلاً عن الاندراج في الهمّ النّسوي العام الّذي لاحظناه في قصص الكاتبات الأخريات. إلاّ أنّ التّشديد على الذّاكرة الطّفوليّة الأنثويّة بالأساس، الّتي نلحظ أنّها تلتقط من عالم الطّفولة ما يشير إليها كأنثى (قصص «كبد العم مروان» و«واحد جديد» و«الأصبع»)[15]، يعيد إدراج هذه القصص ضمن الخطّ النّسوي للكتابة القصصيّة.

المهمّ في هذه القصص أنّها تمتلك تلك القدرة على متابعة التّفاصيل الصّغيرة الّتي تكشف عن مشاعر الشّخصيات وتميط اللّثام عمّا هو مخبوء داخلها دون الوقوع في المباشرة. إنّ المواقف الصّغيرة هي ما يتكفّل بإيضاح الوضع الّذي تعيشه الشّخصيّة، ويشير هذا بوضوح إلى أنّ **حزامة حبايب** تستفيد من الإرث الواقعي لكتابة القصّة القصيرة معيدة وصلَ التقنيّات الحديثة للقصّة بذلك الإرث العظيم الّذي كان سبباً لترسّخ القصّة القصيرة على رأس مراتبيّة الأنواع الأدبيّة في القرن الماضي.

ـ ١٠ ـ

كتابة المرأة في الأردن تتحوّل من شعرنة العواطف وتغليف التّجارب الحياتيّة بلغة غائمة، إلى كتابة يأخذ فيها الاهتمام بالنّوع الأدبي وتطويره واستخدامه للكشف عن معضلة وجود المرأة في مجتمع أبوي واحدةً من أولويّات هذه الكتابة.

في السّنوات القليلة الماضية بدا للعين الفاحصة وكأنّ هناك انقلاباً في مركز إنتاج القصّة. وما أعنيه بالعبارة السّابقة هو أنّ القصّة القصيرة الّتي تكتبها المرأة أخذت تحقّق حضوراً كبيراً بحيث أصبح مركزُ ثقل الإنتاج القصصي نسويّاً. ويتّضح من معالجاتنا السّابقة للإنتاج القصصي للكاتبات الأردنيّات أنّ ثمّة تحوّلاً للكتابة القصصيّة للمرأة من شعرنة العواطف وتغليف التّجارب الحياتيّة الغنيّة بلغة غائمة تخفي أكثر ممّا تكشف، إلى كتابة يأخذ فيها الاهتمام بالنّوع الأدبي وتطويره واستخدامه للكشف عن معضلة وجود المرأة في مجتمع أبوي واحدةً من أولويّات الكتابة الأساسيّة لدى كاتبات القصّة. ويشير هذا التطوّر في الاهتمام إلى تطوّر الكتابة القصصيّة وارتيادها آفاقاً جديدة من الكشف على صعيد التّجربة.

إنّ كاتبات القصّة في سياق تطويرهنّ لكتابتهنّ القصصيّة ينتقلن من معالجة أوضاع المرأة والاحتجاج على هذه الأوضاع إلى الكشف عن دواخلهنّ ومن ثمّ التّعبير قصصيّا عن معضلة الوجود البشري برمّته. وبالتّالي فإنّ حشر الكتابة القصصيّة للمرأة في السياق النّسوي هو ظلم لها، ولاسيّما أنّ هذه الكتابة استطاعت أن تثبت جدارتها الفنيّة وتعبّر عن إشكالات وجود النّساء والرّجال في هذا العالم.

(١٤) بسمة النّسور نحو الوراء، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩١

(١٥) حزامة حبايب الرّجل الّذي يتكرّر، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩٢

سيرة قراءة لنص
دخول في التجريب مع «طقوس أنثى»

د. ليلى نعيم

ملاحظات حول الغريب الأكاديمي لهذه الورقة/ في المنهج

كما سيلاحَظ، تخلو هذه الورقة من «المرجعيّة المعهودة». فليس ثمّة استشهاد واتّكاء مرجعي، لا هوامش أو تطريز للحواف - وهذا عن قَصْد، والقصد هنا له موقفه من طبيعة الممكن في حقيقة القراءة النّقديّة. فالقراءة النّقديّة هي قراءة/ فعل في النّص، وعلى النّص أيضاً. وهي، بهذا أيضاً، ممكنة بروح عالية من المغامرة، لكونها، وقبل كلّ شيء، شكلاً من التّجريب، لأنّ كلّ نصّ هو أرضٌ جديدة.

لذا، وإن كانت القراءة النّقديّة تشترط المغامرة، فالمغامرة بدورها تشترط العدّةَ المسبقة في الاتّساع وسط المعرفي وفي المنهجيّة في التّفكير.

تحوّل في العنوان

من سيرة قراءة إلى سيرة اختزال.. فبين السّيرة واختزال السّيرة يعرب النّقيض عن حدّته. وبينما تمتدّ الرّواية أفقيّاً في الشّكل المعلن، تعيش القصّة القصيرة لحظة مضيئة في المعلن، وبناءً واسعاً في العمودي - في الخفي. وقراءتها نقديّاً تعني الانتقال إلى الرّوائي، أي قلب عمودها إلى الأفقي.

إذن، فالسّيرة تعني استنطاقَ كلّ المحرّكات الّتي تشكّل طريقَ حياة. وهنا يكمن تناقض عنوان هذا البحث، والطّبيعة الزّمنيّة لهذا الملتقى. فهذه الطّبيعة - في الشّديد من التّقنين - فرضت عليَّ اختزالَ المادة المرتاحة من اتّساعها إلى الضّيق «الممكن»، وهنا لاحظتُ، أنّ الاختزال يتطلّب، وقبل كلّ شيء، تغييراً جذريّاً في بناء الجملة، وبالتالي إسقاط مجمل الجمل الاعتراضيّة الموَضِّحة، أي الانتقال من الجملة الممتدّة إلى الجملة التّقريريّة، فأصبح الموضوع: **تقرير حول قراءة نصّ**.

تناقض.. وهنا، على عير السّائد أيضاً، توصية تسبق المادّة: ليكن امتداد الملتقى الثّقافي القادم في عمّان، مُتّسعاً في الوقت، فنحن لا نشتكي قلّته على ما أظنّ.

حوار العنوان/ جدل.. صراع

لحظة التّفاعل، الصّدام، الحوار، هي لحظة حاسمة - وأكاد أقول مقدّسة - لأي شكل من القراءة، فكيف للنقديّة منها؟ فهي اللّحظة الّتي من شأنها أن تستبدل الحيادي بالمهتمّ - ولا أقول بالمنحاز. وهذه، ربّما، ساهمت في التّخفيف من فوقيّة الأحكام النّقديّة واستعاضت عنها بفعل نقدي، أي مشارك.

هذه اللّحظة، ولدى قراءتي الأولى لـ **طقوس أنثى** المجموعة القصصيّة من أعمال القاصّة الأردنيّة سامية **عطعوط**، لم تتمهّل في الحضور، بل حضرت منذ البدايات - أي في المسافة بين الغلاف والصّفحة الأولى. وبسرعة اللّحظة، كمساحة للأقصر من الزّمن، حدث شرخٌ، ما لبث أن كبر وازداد حدّة، فاصلاً بذلك، وعلى نحو حادّ، بين عالمين قديم وحاضر. وأقول **شرخ**، فمع اللّحظات الأولى للقراءة أصبح العنوان «طقوس أنثى» - وكلّ ما يحمل من دلالات، وإيحاءات، وطبيعة لغة، وتجسيد وإيقاع، محتملاً - ملكاً لماضٍ بعيد. تراجعت وبسرعة مجمل هذه التّهيؤات، وأكاد أقول اختفت، أمام الجديد من غير المتوقّع لعالم آخر. انكسار حقيقي دونما صخب، وكأنّ عصا سحريّة قَسَمت بحدّة كلّ مكوّنات المتزاحم من الموروث، عن الجديد، وأصابت الذّاكرة ومجمل صورها الذّهنيّة بعطب حادّ ومفاجئ.

إنّه **الإيقاع**.. جاء سريعاً، منتظماً، دون السّقوط في أحاديّة الوتيرة، والزّمني باكتساب أنفاسه. وهذا **الإيقاع**، وبحضوره المكثّف، جرّني خارج القراءة الدّائريّة المستريحة، بل أخذتُ، وقد خفّ حملي من التّهيؤات، أسير معه، أسير بسرعة أكثر، أركض، ومن ثمّ سريعاً بخطّ مستقيم دون الالتفات، وهكذا حتّى نهايات هذه النّصوص.

ولكن، وقبل أن أبدأ برسم حركة **الإيقاع** هذه، أودّ أن أستعيد الآن قراءة تلك اللّحظة الّتي سبقت قلب صفحة الغلاف.

لحظة مجابهة مع العنوان = «طقوس أنثى»

الصّور الذّهنيّة تزاحمت بفعل تنبيه هاتين المفردتين: طقوس و أنثى

و**الطّقس**، كما تحمله الذّاكرة، وهو فعلٌ، إجراء فردي وجماعي له ذلك الخاصّ من الإيقاع المدروس، المتواتر المرتاح، والأجواء الغيبيّة السّحريّة.. له تلك الرّائحة وذلك النّغم، الألوان والتّشكيلات، له الجمالي في القدسي وله، وقبل كلّ هذا وذاك، هذا المفرط في الاحتفالي حتّى ولو توسّطه الموت مجسّداً في نعش.

والطّقس، هو ذلك الحدث المدروس - المنظّم والمنتظم، الجماعي في غالبيته، الاجتماعي في حقيقته، السّياسي في رسالته - هو فعلٌ يُقام مدروساً، موزوناً، دقيقاً وبالتالي حريصاً على تأكيد مجمل المتوارَث في شكل العلاقات بين أفراد وجماعات ومؤسّسات المجتمع، وهو من خلال إضاءته للأخلاقي، للقدسي وبالتالي للسياسي، يؤكّد ويساهم في بقاء القائم ويعيدُ دورة إنتاجه/ (محاولة في التّعريف غير متكئة).

وكما **الطّقس**، كذا **الأنثى**، مصطلح، مفردة محمّلة باللّامحدود من الصّور والإسقاطات.. وهو، هذا المصطلح، كسابقه، ورغم المشير الجمالي على السّطح منه، يحمل في العمق وفي أغلب

الموروث من المكتوب، والمحكي، في المثل الشّعبي وفي العظة الأخلاقيّة: النّقيض.. هو مصطلح يشير إلى: الغوايةِ، اللاّأخلاقي، الجسدي، المبتذل..

إذن، هذا المصطلح المركّب ـ **طقوس أنثى**.. يفرض التّهيُّؤات، الإسقاطات، يوحي، يدلّ، ينشّط المتخيّل، يوشي بإيقاع، يهيّئ لاستقبال الرّوائح، الألوان، التّجسيد والتشكيل، وكلّ أنواع التّسميات. إنّه يهيئ لكلّ اتّساع في التخيّل القادم من قلب الموروث.

هنا، وكما أشرتُ في البداية، وأمام هذا العالي من المتوقّع، يحدث انكسار.. ينتصب الشّرخ... ومع متابعة القراءة يبتعد الشقّ الأوّل ـ صفحة الغلاف ـ وتسارع القراءة جريها في اتّجاه الشقّ الآخر. يهوي الإطار «طقوس أنثى» في ظلام وتتعجّل القراءة الدّخول في كابوس ـ دوّامة كوابيس ـ فالإيقاع يصرّ قوياً.. والمفردات تصرّ، وغياب مفردات يصرُّ، وبنية الجمل تصرّ على **كابوس** قوامه المدينة والإنسان.

الإيقاع = نظام

١) طقوس أنثى ـ ٢) طقوس أميبيّة ـ ٣) طقوس تمرّد: هي المحاور الثّلاثة الّتي تتشكّل منها هذه المجموعة القصصيّة. وبعد القراءات الأولى، ودون السابق من التّحضير المنهجي لعمليات القياس ومطابقة النّص على الافتراض، أخذ هذا الشّكل في التّقسيم يؤكّد على ذاته من خلال الإيقاع، الّذي برهن وكثّف حضوره عبر جملة من الآليّات، والأدوات.

وسوف أتعرّض هنا للبداية في المحور الأوّل ـ وبداية قصّة المحور الثّاني ونهاية ـ أو الجزء الأخير منَ القصّة الأخيرة في المحور الثّالث.

طقوس أنثى: المحور الأوّل:

«حريم السّيّد: هي القصّة الأولى والمكوّنة من خمس لوحات قصصيّة (هذا إذا جاز التّعبير)...

(اللّوحة الأولى):

● «في النّهار

صفعني على وجهي، هممتُ أن أصرخ. أن أضربه. لكنّي ابتلعتُ الصّفعة. بصقتها دموعاً ساخنة سالت على وجهي، انسحبتُ إلى غرفتي بهدوء. صفقتُ الباب ورائي. أحسستُ أنّني استعدتُ حريتي فغفوت».

● «في اللّيل

إذْ فتحتُ عينيّ رأيته يستلقي إلى جانبي. يحدّق فيّ بحبّ ويبتسم، وفجأة ضمّني إليه بقوّة وحنان. في تلك اللّحظة، أحسستُ بالقيود تنمو وتلتفّ. تجرح معصمي ثانية، فصحوت».

إذن، النّص يبدأ بإيحاء في الحركة بفعل حرف الجرّ (في) ويوحي هذا أيضاً، أو لزاماً، حركة بدأت وتستمرّ.. ومن ثمّ ـ (صفعني).. وترصف الأفعال في مسافات متجانسة: هممتُ، ابتلعت ـ بصقت ـ انسحبت ـ صفقت ـ أحسست ـ ومن ثمّ ـ (وهذا كلّه يجري في النّهار... وبعد هذا الكمّ من الأفعال) = فغفوت.

إذن، الـ «في» هنا إشارة وتأكيد لفعل كان ويستمرّ وبه، وعلى الفور، يتحدّد الإيقاع، معلناً عن سيرٍ متوازٍ ـ عن أزليّة هذه الحركة الفعل ـ فعمليّة السّرد هنا تعتمد رصف الأفعال، ضمن مسافات محدّدة، أفعال تتّسم وضعيتها من خلال جملها القصيرة بتتابع ـ وعدم انفعاليّة الحركة ولكن دون التّباطؤ. لا ارتفاع ولا هبوط في الوتيرة بالرّغم من مضمون الأفعال الّتي تنبئ بحركة انفعال... ولكن دورة حياة «حريم السّيّد» دخلت في الرّتيب الأزلي بفعل الـ «في» في البداية وبفعل سقوط الحركة المتوقّعة الّتي تنبئ بها الفاء (فـ صحوتُ).

إذن، الإيقاع هنا خدم موضوع اللّوحة.. وتيرة واحدة ـ سَيْرهُ أفقي... ترتفع الفاء في آخر اللّوحة للتنبيه بقدوم حدث.. سرعان ما يهوي هذا المتوقّعُ من الحدث ويتلاشى في اللاحدث. فالـ «في» متربّصَة في مطلع اللّوحة القادمة لتنبئ عن استمراريّة هذه الدّورة المطبقة هذا الشّكل من الحياة.. / في اللّيل/. وتعود، ومن جديد، لاستعمال المشابه في آلية التحكّم بهذا الإيقاع الأحادي الوتيرة... لتكمل هذه الدّورة وفي النّهاية ـ فصحوت.

الجمل قصيرة جدّاً ـ ذات تركيب ثلاثي.. وبالرّغم من وجود حرف الجرّ في معظمها ـ المؤكّد على الحركة ـ تقوم النّقطة، المعلنة نهاية الحدث، على إبقاء الإيقاع ضمن الوتيرة نفسها، وتمنع التنفّس البطيء أيضاً.. فالكابوس بدأ أو كان قد بدأ قبل بداية النّص.

في النّهار ـ فغفوت.

في اللّيل ـ فصحوت.

في النّهار: صحوٌ عادة ـ حياة.

في اللّيل: إغفاء ـ سبات (موت الحركة).

إذن ـ طبيعة الأشياء مقلوبة ـ عنوان اللاّحياة.. وتتابع بقيّة لوحات قصص الخماسيّة بنفس هذه البنائيّة ـ إلاّ من حوار معلن عنه من حيث الشّكل ـ ولكنّه لا يخرج نصّه من تواتره الأفقي ـ ولا يغيّر من رتابة الواقع.

طقوس أميبية

«إتكاءات تحت سنديانة» ـ عنوان القصّة الأولى. هنا وقبل الشّروع في القراءة ينبئُ الشّكل بتغيّر في الإيقاع.. فبدلاً من الجمل القصيرة المتراصّة جنباً إلى جنب في تشكيل فقرات قصيرة ومتوسّطة ـ يأتي شكلٌ مغاير، سرعان ما يتكسّر في نهاية الصّفحة تشكيلاً، ليعود ويعطي إيحاء بالّذي سبق. هنا لا يلتمس الشّعري شكلاً بل مضموناً (ص: ٣٣).

في هذا المحور يساهم التّكسير في الشّكل بتكسير في الإيقاع الأفقي المنساب الّذي طغى في المحور الأوّل. وهل يمكن ـ كما المعلن عنه في عنوان القصّة الأولى (اتكاءات) ـ سوى حالة من التّململ بين الاستلقاء والنّهوض... والنّهوض في وتيرة الإيقاع ـ والانتقال إلى العمودي منه ـ هو ما يميّز المحور الثّالث.

«طقوس تمرّد»

هنا، مع هذا المحور، يبدأ الشّكل مرّة أخرى في التّنبيه إلى طبيعة الإيقاع ـ الجمل أطول في بدايات هذا المحور ـ وتتّسع معها مساحات

الفقرات وكأنّ الإيقاع، يُعدّ نفسه لقفزة، يبدأ يهيئ لها في ما يليه من مقاطع بفقرات تتّسع مساحتها حكماً كلّما قصرت جملتها. . تصاعد. صعود وصعود عبر هذه البنائيّة المحكمة ـ ترصف بكثافة وعند الفقرة الأخيرة في قصّتها الأخيرة في هذه المجموعة ـ (المصيدة) ـ تتابع الرّصف، والتنفّس المتقطّع، وبفعل فقرتها الطّويلة وجملها الّتي أصبحت مفردات ـ تعداداً ـ إحصاء جثث ـ تحصي جثثها بكلّ تسمياتهم.

«ولأبدأ من هنا. ها هي جثّة طفل. جثّتان. ثلاث. أربع. خمس. ستّ. سبع. ثمان. وشجرة مقطوعة. تسع جثث. عشر. إحدى عشرة جثّة. اثنتا عشرة جثّة. ثلاث عشرة. أربع عشرة. سبع عشرة. ثماني عشرة. تسع عشرة. عشرون جثّة. إحدى وعشرون. عصفور مذبوح. إثنتان وعشرون. ثلاث وعشرون. أربع وعشرون. خمس وعشرون. ستّ وعشرون. وجثّة امرأة. وأخيراً وجدت جثّة امرأة. . .» (ص: ٧٥).

تتصاعد في الإحصاء، لتوصلنا، عبر هذه البنائيّة إلى ذروة كابوس أشخاصها. . معلنة ومعلنين معها ـ والقراءة أيضاً ـ المزيد من الإحساس بالاختناق. . ثمّ الاختناق. ورعشة الإيقاع الأخيرة ـ رعشة الموت.

غياب الأسماء: في النّص (إلاّ من ثلاثة أسماء فقط) في كامل المجموعة، ساعد على تماسك الإيقاع وبالتالي على التأكيد وتضخيم الكابوس. فالأسماء، هي عادة، الأغنى في الإيحاءات والدّلالات، والأكثر إثارة للتخيّل والتأويل والإسقاط. . لهذا فإنّ غيابها ساعد الإيقاع على التّماسك وأبعده عن التّشويش.

التّقنين الوصفي، هو بدوره، أبعد النّص عن خطر الوقوع في الإنشاء، وهذا، كما أرى، كان عنصراً هاماً إلى جانب العناصر المذكورة، الّتي أمّنت للإيقاع حضوره القوي ـ أي تماسكه.

إنّ أهمّ ما يعطي القصّة القصيرة تميّزها وعناد لحظتها المضيئة، هو تماسك إيقاعها ـ أي ترابط، وبنائيّة، نظامها الدّاخلي. فما **الإيقاع إلاّ النّظام**.

فالقصّة القصيرة، هنا، ونظراً لمساحتها المفترضة التّحديد، ونظراً ـ وهذا هو الأهمّ ـ لوجوب توظيف جميع محتويات لوحتها في إظهار لحظتها ـ حدثها (المعبِّر في الغالب عن كابوس أو حلم) تصبح آلية الإيقاع فيها، وترتيب تواتره، بكلّ الأدوات الممكنة، سواء كان الإيقاع انسيابيّاً أفقيّاً، تصاعديّاً عموديّاً، إعصاراً دائريّاً أو تصاعديّاً، تنازليّاً، استبداليّاً، أي يصبح الإيقاع بكلّ وتائره، هو شرط في وجودها المتميّز، في إظهار كابوسها.

الكابوس في شَرطَي الإنسان والمكان

والكابوس ـ هو تعبير أو واقع لحالة شرطها الأوّل **الإنسان** وشرطها الآخر يكمن في **العلاقة** الّتي تربط هذا الإنسان بذلك المؤسّس، المثير لها، والعلاقة يمكن أن تكون مع المكان ـ مع الجسد (كابوس مرضي) ـ مع الدّاخل والعميق من الذّاكرة. بخصوص حدث في الطفولة ـ مع آلية سلطة ـ و. . و. . ولا **علاقة** واضحة ومركزيّة إلاّ وتحوي في داخلها، أو تحمل في حواشيها أشكالاً من العلاقات الأخرى.

هنا سأتابع المركز في شرط كابوس، هذه المجموعة، **إنّها المدينة** وعلاقة الإنسان بها. والكابوس هنا مطبّق بعلاقة جدليّة بين شرطين:

المدينة: لا هواء ـ أو هواء ضيّق، اختفاء أي لون. لا وجود لتشكيل في العمارة، في البناء ـ لا شوارع ولا بيوت، تختفي في النّص الإشارة لأي من الأشكال والموجودات الّتي يمكن أن تهيّئ لحياة ـ لا شجرة ولا وردة، لا ماء ولا سماء، لا مدارس ولا مستشفيات. وكلّ هذا اللاّشيء يتعاظم في خلو هذه المدينة من المناخ ـ من الأجواء الإنسانيّة ـ فلا أصوات ولا تجمّعات ولا إشارة للاجتماعي ـ لا حركة.

وكيف للحركة، للحياة أن تظهر وقد اختفى **الإنسان** وتماثل مع الحيوان والأشياء. فشخصيّة الرّاوي ـ القاصّ ـ إنسان الكابوس، هو ـ هي ـ هم في تبادل الأدوار، والشّخصيّة القاصّة، هي، وكما ترد، إمّا رجل، امرأة، قطّة سوداء، كلب يسكنه الرّعب، شوكة، مقعد، فأرة. . . الرّجل غير مجسّد ولا فارق بين الرّجل والرّجل. . والمرأة غير مجسّدة، ولا فارق بين المرأة والمرأة. . والأشياء وأن ذُكرت فهي غير موجودة، لغياب التّجسيد.

الإنسان غريب عن ذاته، فكيف يمكن أن يقترب من الآخر الآدمي ـ وكيف يمكنه محاورته؟. .

مقاربة في المناخ

لم تنو هذه القراءة الدّخول في أي شكل من أشكال المقارنة. ولكنّ القراءة الأولى ألزمت شيئاً من المقاربة وخاصّة في **المناخ** وفي الأجواء الّتي فرضتها هذه المجموعة. فأجواء قصص Truman Capote القصيرة حضرت، وحضر أشخاصها المهمّشون في المدن الكونيّة بكلّ ذبذبات رعبهم وخوفهم. . والأجواء لم تكن لتحضر لولا هذا التّقارب في إحكاميّة بناء القصّة، في المحاكاة ـ الأسلوبيّة وفي ذلك الشّديد المتقارب في جوهر كابوس الحياة. . تقارب الموضوعات. وعلاقة الإنسان والمدينة في جدليتها.

وهنا، تقارب أيضاً في روح الكابوس مع تلك الرّوح الّتي تمتلك فقرات من يوميّات كافكا (الّتي جُمّعت ونُشرت مؤخّراً) وليست هذا الفقرات إلاّ لوحات قصصيّة حادّة في كوابيسها. والمقاربة، لا تبغي هنا التّقييم وصعود الدّرجات باتّجاه لحظة تعليق الأوسمة، فالهدف هو إشارة إلى ضرورة الاجتهاد في انعاش مساحة أرض علوم الأدب المقارن، بغية توسيع إمكانيّة الإرسال والتلقّي ـ أي اكتساب المساحة الأوسع للتنفّس ـ وحرفياً.

تساؤلات في النصّ/ تساؤلات على النّص

(عمّان). . هي اسم المكان الوحيد الّذي يرد في مجمل هذه المجموعة القصصيّة. وعمّان هي المدينة الّتي تسكنها مبدعة هذه المجموعة من القصص. وهنا، وفي هذا الملتقى يُناقش إنتاج القصّة القصيرة في الأردن، وما عمّان إلاّ عاصمتها، وبما أنّ العمل الأدبي ليس إلاّ أداة، فعل، يحاول الإنسان به، ومن خلاله، أن يعاين ويشير إلى أزمته، ويستنطق بعد أن يسائل الأمور على طريقته وضمن أدواته ومساحته المتاحة، يستتر بالرّمز ويضغط برموزه وكوابيسه إلى أقصى

حالات التحمّل. . فعلى القراءة النّقديّة بدورها أن تحاول إخراج بعض الأسئلة المستترة في النّص، وتسمح أو تهيّئ لها طرحاً أكثر مباشرة ـ إن استطاعت.

لذا، وهنا، ما هو الكامن الممكن من السّؤال أو الأسئلة في هذا النّص باتّجاه عمّان. .

ما هو قول هذا النّص وقول الآخرين باتّجاه هذه المدينة الّتي يسكنون؟ هل يعيش الإنسان فيها حالات الاغتراب حتّى عن نفسه ليفقد كلّ إشارة دالّة على إنسانيته؟ وهل يشعر ساكن هذه المدينة بهذا الحجم من الاستبداد الّذي جعله دون الآدمي: قطّة سوداء تحاور العالم وهي تلتقط الفضلات من حاضنة النّفايات، كلب وآدمي يستعجلان الخطى في طريق هروبهما، تربطهما حميميّة قدرهما المشترك، تصيب الطّلقة الكلب الآدمي أوّلاً، ويرتعش ذلك الآدمي من الطّلقة القادمة.

هي وهو في المصعد، يلتقيان بلا أسماء، يتقاربان بلا قرب، هو عامل غريب في المدينة ـ عامل مصعد ـ وهي من سكّان هذه المدينة. . يتحاوران ولكن ليس بالتّقابل ـ والمصعد معطّل والهواء نافذ والاختناق أكيد ـ يهبط المصعد ويذهب كلّ واحد مع اختناقه.

وهي وهو يدخلان الواحد تلو الآخر، خفية، عبر باب حديدي صدئ ويبقيان في مكان ـ غرفة رائحتها اسمنت عطن. . يُقرع الباب بقساوة ويدخل رجال، يسألون: هل وجودهما بسبب اجتماع خليّة سريّة أم بسبب فعل شنيع؟. . إطراقة من الـ ـ هي ـ تفكير. . والإجابة واضحة: خليّة سريّة. .

والماء في الكوب الّذي يشربه الوالد بعد عطش شديد، لحظة ويشعر الأب بأنّ شيئاً لزجاً لامس فمه. . صيحة. إنّه أصبع امرأة مقطوع ولكنّه محتفظ بخاتمه. . .

الكابوس ـ ليس حالة وهميّة بل مضخّمة. . فلولا وجود حالات من القهر لما تضخّم الكابوس. والكابوس مؤشّر خوف، ولا خوف (من) شيء إلّا في اشتراط: خوف (على).

ومفاتيح الأسئلة جاهزة وجميعنا نعرفها: هل، لماذا، أين، متى؟. . . وحيويّة المفاتيح تفعل بحروف الجر، وهي أيضاً ليست غائبة ـ ويبقى بعدها الاتّساع لترتيب الأسئلة ـ أي لترتيب الأجوبة، فهي ربّما استطاعت تنفيس ضخامة هذه الكوابيس.

ربّما بدت أسئلة النّص صارخة، ولكنّي، لا أظنّ بأنّها تطالب بشيء آخر، غير الودّ.

كتابة المرأة

إشكاليّة في النّقد الأدبي!

وعلى عكس المتوقّع لهذا المحور ـ (المرأة قضيّة) ـ تعود هذه الورقة لتصرّ على **لائها** بخصوص التّقسيم.

المرأة قضيّة!؟

نعم ولا.

نعم في حضور قضيتها في الكُلّي، ولا في انشطارها.

المرأة ـ في رأيي ـ هي في العمق، في القلب، في الأطراف وفي الهوامش للكلّي في القضيّة ـ أي قضيّة. فهذا الملتقى لم يخصّص محوراً ـ في: الرّجل كقضيّة ـ الاستبداد كقضيّة ـ المدينة كقضيّة ـ وو. . . والقضايا كثيرة. . . إذن، لماذا هذا الطّقس المتكرّر في هذا الإجراء التّهميشي؟. .

إنّني ربّما هنا لا أحاكي هذا الّذي أصبح طقساً وبالتالي لا أشارك مجمل آليات تصنيعه. فالطّقس، وكما أوضحت في البدايات، هو فعل، في عمقه سياسي = تثبيت للثابت بهدف إعادة إنتاجه.

عشتار، مازالت ماثلة لي وقد شُطِرت إلى نصفين، فأصبحت في كلّ جزء منها عاجزة، فهي أحاديّة العين ـ أحاديّة الرّؤية ـ منقسمة في القلب ـ ميتة ـ مُعطبة العقل ـ مهمّشة ـ محكومة بعدم الحركة ـ ساكنة ـ إذن: مقطوعة. هي آلية فعلها ـ مُخْرَجة عن توازنها. وكلّما زاد لا فعلها، زادت حمولتها من الرّمز. صُنِّمت لتغيب في الكامل عن الفعل. والرّمز، إسنادياً، متنقّل. مشيّأ، حسبما تأتي إليه الحاجة وحسبما تفترضه لوحة المعرض.

والفعل دائري في جوهر حركته، أي لا فعل إلّا بانغلاق ـ تكامل جميع عناصره ـ حركته. إذن، لا فعل للرمز، فهو صنمٌ مُستباح.

إنّني، ولا يمكن أن أمتلك جرأة قولي هذا، خارج السّائد، إلّا لوثوقي من اجتهادي المعرفي في متابعة الكثير من نتاج مجتهدٍ في شأن هذا الحوار ـ التّساؤل القائم.

وصلني منذ فترة كتاب ـ ربّما تجدر الإشارة إليه في هذا السّياق ـ مادّته في النّقد الأدبي المختصّ بكتابات المرأة في ألمانيا.

«صوت المادوسا» عنوان الكتاب ـ وهو أكثر المصطلحات النّقديّة في هذا الحقل شيوعاً ـ وهو عمل للأستاذة Sigrid Weigel ـ رئيسة مدرسة الأدب المقارن في جامعة هامبورغ. فرضيّة الكتاب، وهو كتاب مرجعي ـ بمفهوم اجتهاده واتّساعه ـ تقول: إنّ **المادوسا** ـ العرّافة الأكثر الأصوات وضوحاً، والتي ضُرب عنقها وبالتالي قطعت حنجرتها أي أُسكت صوتها لرفضها القول خارج رؤيتها، هذه التي بالرّغم من إسكات صوتها احتفظت بالعيون المرتعبة ولكن القادرة على الرّؤيه والتّخزين، ولذا تابعت اللّعنة ملاحقتها، فألصقتها في الدّاخل من الدّرع التّي حملتها «أثينا» ومسخت من خلالها آلهة للحرب. هذه «المادوسا» صمتت ـ وبعد هذا الطّويل جدّاً من الصّمت عادت وبدأت تتكلّم. . تكلّمت ـ كتبت ـ وها هي بعد هذا تجد نفسها دائماً هي الموصوفة ـ حتّى في كلامها. إذن ـ لا تعبير إلّا من خلال الكلّي من اداة التّعبير الأولى ـ هذه اللّغة ـ بمجمل ما تحمله من علائق مثبتة للطاغي من الاستبداد. . هنا عودة للبداية: ولقول **لينين**: اللّغة هي الأكثر استبداداً وخداعاً. . فهي تحوي في تركيبها علاقات الكلّي وتساهم في إبقائه وإنتاجه. .

ما هو الممكن إذن؟. . ربّما المزيد من الاجتهاد في تكوين الأسئلة المجتهدة، ففيها تسكن آلية التّغيير بشطريها التّفكيكي والتّركيبي منه.

نهاية الاختزال بقول مختزل:

ربّما، ولكون **سامية عطعوط** قد قامت، بالحديث جدّاً، في تفجير أسوار الرّمز ـ الطّقس الأنثوي ـ وقالت ـ تكلّمت بوصفها الـ هي ـ هو ـ هم. . وراحت تلتمس من الرّمز الحدّ الأدنى من المساندة، لأنّها كسرت الموروث في هذا الطّقس وأخرجت نفسها من الزّاوية وانتشرت مع الكلّ وفي الكلّ داخل هذا الكلّ في الكابوس: **الإنسان في هذه المدينة**، وهي المدينة عمّان. . . ربّما لهذا اختارني هذا النّص لقراءته، فاخترت مشاركته القول. □

«أسرار ساعة الرّمل» والشّكل التّجريبي لواقعيّتها الغرائبيّة

محمد دكروب

كيف تتوالد الحكاياتُ وتظهر الوجوه؟.. ومتى تتوالد؟ هل تتوالد قبل أن تنكتب؟.. أم تنكتب انطلاقاً ممّا **كان**، فيأتي الحدث إلى الكتابة ممّا سبق أن حدث؟.. أم أنّ الحكايات/ القصص تنكتب في أفقِ ما يُمكن وما ينبغي أن يحدث، فتأتي الوجوه إلى الكتابة من المستقبل؟..

أم أنّ الحكايات إذْ تنكتب تتوالد؟ والوجوه إذْ تترسم تظهر وتتوجد وتسعى؟

.. هذه التّساؤلات والمعضلات «التّقنيّة» لم تعد تكتفي بأن تطرح نفسها على النّقد وعلى كتّاب القصّة والرّواية عندنا؛ بل هي اقتحمت النّسيجَ الدّاخلي للنّصّ القصصي الرّوائي لبعض التّجارب الرّوائيّة العربيّة الحديثة، وصارت جزءاً من «الموضوع» ـ إذا صحّ التّعبير ـ؛ وفي بعض النّصوص صارت كأنّها هي الموضوع؛ كأنّما الرّواية صارت هي حكاية الرّواية نفسها: حكاية مجيء الرّواية إلى الكتابة، وحكاية حضور الرّوائي في النّصّ لا كشخصيّة من شخصيّاتها فحسب، بل أيضاً كراوٍ يحار هل هو يكتب الرّواية أم ينكتب فيها وبها؟

ولعلّ قصّة إلياس فركوح «أسرار ساعة الرّمل» ـ (المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ١٩٩١) ـ أنْ تدخل في هذا النّسيج من التّساؤلات والإشكالات التّقنيّة ـ الحياتيّة، معاً.. وتطرح علينا وعلى نفسها تساؤلاتها وإشكالياتها.. وتدخل، بهذا، في مناخ التّجريب الفنّي، المشغول بوعي وإتقان، بما يعلنه وبما يريد أن يخفيه..

* * *

القصّة هذه نصٌّ تركيبي من عدّة قصص: مدخل بعنوان «الكاتب يبدأ» ومقطع أخير بعنوان «الكاتب ينتهي»، وبينهما أقصوصاتٌ ثلاث.. وكلّها متداخلة بشكلٍ ما، وأحداثها تجري معاً، وفي بناية واحدة، (أو تنكتب وهي تحدث.. تتوالد أحداثها معاً.. كما سنرى):

١ ـ الكاتب يبدأ: يقلّب السّاعةَ الرّمليّة ويتأمّل فيها: ذرّات الرّمل تنثال إلى الطّبقة السّفلى، وتتراكم.. الكاتب يستنتج وكأنّه يتساءل: هكذا تتولّد الحكاياتُ وتظهر الوجوه وتتكوّن العلاقات.. وتتكاثف الأسرار..

الكاتب يدخل في اللّعبة، يتأمّل كيف تصير الحكاية داخل الحجرات الزّجاجيّة، في الطّابق السّفلي من.. ساعة الرّمل! ويحاول الكاتب استخراجَ مكنون ما يحدث، في الطّوابق السّفلى.. (سنعرف، في الصّفحات الأخيرة، أنّ الكاتب سكن ـ أو كأنّه يسكن ـ أحد الطّوابق العليا للبناية.. فهل نستبق الأحداث؟)

نحن هنا لا نقصّ فنراعي ضرورات التّشويق، بل نحاول أن نقوم بقراءة خاصّة لقصّة راعى فيها كاتبُها ضرورات تشويقٍ ليس علينا بالضّرورة أن نلتزم به. بل قد يكون من الضّروري لنا ـ نقديّاً ـ أن نكشف، مسبقاً، بعضَ الأسرار الّتي يحاول الكاتب ـ عادة ـ تأجيلَ كشفها إلى الصّفحات الأخيرة وربّما الأسطر الأخيرة في القصّة

٢ ـ في أسفل الطّابق السّفلي (للبناية) قبوٌ تحدث فيه جريمة مخضّبة بالشّهوة والرّعب ونيران الجحيم. فعلٌ جنسيّ بين الرّغبة والصّراع.. شاب يمارس الجنس مع فتاة سبق أن حوّلها امرأةً. ولاحظت على نفسها بدايات حملٍ، فهي تريد منه أن يسرع في الزّواج منها؛ ولكنّها لا ترفض الاستمرار في الفعل الجنسي بل هي ترغب فيه. وهو يريده كذلك، ويُضمر التّخلّص منها، وأن تكون فعلته هذه «آخر مرّة». فسوف ينالها الآن، إذن، حتّى الشّبع النّهائي!..

ويحدث فعل جنسي وفعل القتل!. هي تقتله، تكتم صوتَه الضّاجّ كجئير الوحش، صوته الّذي يحمل بضجيجه الفضيحةَ الرّاعبة..

ليس يعنينا ـ الآن ـ تحليلُ هذا الحدث، وتبيان «القول» الّذي ينطوي عليه. بل الّذي يعنينا ما يتضمّنه من إشارات إلى حدثٍ آخر ـ جحيمي شبقي أيضاً ـ يجري في الطّابق، فوق القبو.. إذْ تنظر الفتاة ساهمةً في السّقف، فوقها. «حيث يسجّى جسدٌ في غرفته الموصدة».

وحيث تجري القصّة الثانية..

فالكاتب يقيم **العلاقات** بين الأقاصيص الفرعيّة الدّاخلة في نسيج القصّة المتكاملة التي يكتبها. وفي حين كانت الأحداث تجري في «القبو» (القصة رقم: ١) كان الكاتب، في أحد الطّوابق العليا، يكتب الأحداثَ نفسها، ويدخل بنا إلى «الغرفة الموصدة» (القصة رقم: ٢) حيث يجري حدثٌ آخر.. والكاتب، فوق، وفي الآن نفسه، يكتبه.

وهذا الّذي نكشفه الآن، سوف يكشفه الكاتبُ، في الصّفحات الأخيرة من قصّته، وهو مندهش «فاغرٌ فمه»: إذْ كيف ينكتب الحدث **قبل** أن يحدث، أو **وهو يحدث**؟

ولكن التّجريب هو التّجريب!

على أنّ أصالة التّجريب تتجلّى في مدى صيرورة **القول**، الّذي يُضمره الكاتب، عنصراً عضوياً في صلب التّركيب التّجريبي نفسه حيث الشّكل، هنا، هو **القولُ نفسه.. وهو موقف الكاتب**، المُضمَر نفسه.. أو هو «المضمون» (إذا كان لايزال مسموحاً لنا أن نستخدم أحياناً كلمة «المضمون» هذه !!.)

فلنتابع القراءة قبل أن نستبق **القول** النّقدي.

٣ ـ في «الغرفة الموصدة» (القصة رقم: ٢) يجري حدث غريب، جحيمي أيضاً: جسد امرأة ميتة مسجّى.. الجسد جميل، تتأمّله امرأة قويّة تقوم بعملية الغسل، بنوع من الاستمتاع، يكاد يصير شبقاً.. إلى جانبها فتاة طازجة تنقل الماء الحار إلى الغاسلة، وتدخل هي أيضاً في أجواء النّشوة الغريبة. الجسد المسجّى هو جسد أمّها الّتي ذهبت دون أن تأخذ كفايتها من حضور الرّجل في جسدها.. وهي أيضاً (أي الابنة) تعيش حرمانها الخاص.. المرأة القويّة تنتقل بالملامسة إلى الفتاة.. تلتحم بها.. تشتعل النّيران «على مرأى من الجسد المسجّى» في الغرفة الموصدة..

الأجساد المقموعة تعيش حياتها، حريّتها، تفجّر حرمانها، في خفاء الخفاء!.

والكاتب ـ هنا أيضاً ـ يصيء العلاقات بين أقاصيصه: فينكشف لنا أن قتيل القبو هو أخو الفتاة هذه، وهي ـ في الغرفة الموصدة ـ تستعيد صورته عندما «رأته يتسلّل ويتبع كالكلب الفتاةَ القاطنةَ في الطّابق الأعلى. لمحته يشير لها بأن تسبقه إلى أسفل».

والحكايات تتوالد.. «الكاتب» ـ فوق ـ يكتبها.. في الآن نفسه يكتبها!..

ويدخل في القصّة الأهم: العقدة الأساسيّة لهذا النّسيج التّركيبي من القصص: اجتماع حزبي، سرّي، في الطّابق الثّاني.

٤ ـ في «بين التّاسعة والعاشرة» (القصة رقم: ٣) يقع الحدث/العقدة: ففي الوقت المحدّد للاجتماع يدخل «آخر الوافدين»، قلقاً، متطيّراً، حذراً وخائفاً: لماذا هو استثنائي هذا الاجتماع؟.. ولماذا يحدث في غير موعده؟. مُذْ دُعي إلى الاجتماع ـ الاستثنائي هذا ـ والشكّ يؤرّقه!.

هو يُخبرهم أنّه رأى حشداً من النّاس في الخارج، فيقول له المضيف: «لا تخف.. إنّها سهرة الاغتسال الأخير. الدّفن غداً!.. السّيّدة الّتي في الطّابق الأوّل ماتت».

الكاتب ـ هنا أيضاً ـ يقيم علاقة مع القصّة رقم: ٢.. حيث رأينا ما يجري داخل «الغرفة الموصدة».. بل إنّ هذا الوافد الأخير، الحذر القلق، أحسّ برائحة الدّم الّذي تفجّر في القبو، تحت، عند خطوه الدّرجةَ الأولى في البناية، واصطدم بسواد النّسوة المتطلّعات إليه بوجوه كالحة عندما مرّ بالطابق الأوّل، وها هو يعرف أنّ الموت الآن يقيم تحته .

والتخوّف يصير خوفاً حقيقياً.. والباب يُقرع.. ويحدث ما كان يتوقّعه:

الشّياطين ـ رجال الأمن ـ يقتحمون المكان.. يكتسحون كلّ شيء.. يطرحون الجميع على وجوههم، وتبدأ حفلة الضّرب بالأقدام والأيدي وبكلّ شيء!.. ويكتشف، «آخر الوافدين» هذا، أنّ شياطين الأمن هؤلاء يعرفون عنهم كلّ شيء: أرقامهم وأسماءهم السرّيّة، والموضوعات الّتي يبحثونها.. ويعرفون أنّ رقمه هو «ثلاثة» (ولكنّه هو كان قد قرّر، للتوّ، بأنّه «كان». ثلاثة).. فقد انكشف له كلّ شيء: شياطين الأمن، وشياطين الدّاخل، بين الرّفاق أنفسهم!. ومن فمه النّازف كان صوته يئنّ بكلام مكتوم: كلّ شيء يبين، في النّهاية!.. ولكنْ لم يسمع صوته سواه...

و«سواه» هذا، هل هو نفسه «الوافد الأخير»؟.. أم أنّ «الكاتب» هو الّذي يسمع؟..

و«الكاتب»، فوق، في الآن نفسه، يكتب الحدث، يصوّر عملية الاقتحام هذه، ويطلق بوجه رجال الأمن أنّهم.. شياطين!.

هنا نصل، ربّما، إلى اللّعبة: كيف تتولّد الحكايات؟

الأقصوصات الّتي قرأناها تحت عناوين: «الكاتب يبدأ»، «القبو»، «الغرفة الموصدة»، «بين التّاسعة والعاشرة»، هل هي قصص كتبها «الكاتب» فعلاً، أم أنّه يفكّر بكتابتها.. يتخيّلها؟.. أم أنّها قصص وأحداث فعليّة تجري الآن، بين القبو، والطّابق الأوّل والثّاني، والطّابق فوق حيث «الكاتب» يكتب ويتأمّل في ساعة الرّمل وأسرارها؟ .

القارئ لا يطمئن إلى جواب. كذلك «الكاتب» (داخل القصّة) يدهشه التّدامجُ الغرائبي بين الحقائق والأوهام.

نحن هنا لسنا أمام شكلٍ من أشكال التّجريب فحسب، بل نحن أيضاً أمام شكلٍ من أشكال **قول** التّجربة الغائرة في العمق السّحيق من النّفس.. وشكل مختلف من أشكال التّعبير المرير والعنيف والغريب، عن مناخات القمع الخفي والمعلن وغرائب حالات الانقماع:

فشياطين الأمن يقتحمون على «الكاتب» خلوته الكتابيّة!

عجيب!

هذه أوّل مرّة يداهمون فيها شقّته، منذ عشر سنوات!. لقد ترك «الكاتب» العمل السرّيّ والنّضالي، والكتابات الخطرةَ، منذ عشر سنوات!.. هم يعرفون هذا!.. فماذا حدث ليقتحموا عليه ـ الآن ـ خلوته الكتابيّة؟

الّذي حدث ـ وهو ما أدهش «الكاتب» وأرعبه ـ أنّهم عرفوا ماذا كتب الآن، لتوّه، عنهم!..

صفعه رئيسُ المقتحمين، وأمر بمصادرة الأوراق الّتي أنجزَ، للتوّ، كتابتها.. ولكن «ليس في القصص ما يشكّل تهديداً لكم»!.. فجابهه الرّئيس: «القصّة الأخيرة. أليست تشهيراً بعملنا السّاهر على سلامة الجميع؟».

كيف عرفوا؟!

«الكاتب» يتساءل «فاغراً فمه، مصعوقاً».

ونحن أيضاً نتساءل: كيف يتخلخل الزّمان على هذا النّحو؟ كيف تنكتب الأحداث قبل أن تحدث؟.. وكيف تجري الأحداثُ إذْ تنكتب، في الآن نفسه؟. فالأحداث الّتي رأيناها في القبو وفي الطّابق الأوّل والثّاني ـ خصوصاً ـ بدأت في التشخّص وفي الحركة إذْ بدأ «الكاتب» بكتابتها!.. ولكنّنا سنرى أنّها لم تتوقّف إذْ توقّف هو عن كتابتها... بل هو الآن يتحمّل نتائجها: تقتحم عليه شقته، كصاعقة قامعة.. وسيرى «الكاتب» ـ (عندما جرجره رجالُ الأمن خارجَ شقته هابطين به الدّرجَ) ـ سيرى النّساءَ المتّشحات بالسّواد في عزاء المرأة المسجّاة في الغرفة الموصدة.. وسيرى أيضاً رجال الإسعاف وقد أخرجوا جثّة رجل مقتول من القبو . وسيرى رفاق الاجتماع السرّيّ، الاستثنائي، يجرجرهم رجالُ الأمن، كما يجرجرونه، هو!! وسوف يحار «الكاتب» في تفسير كلّ هذا الّذي يراه: «كيف يكون قبل أن يكون؟!. كيف رآه قبل أن يحدث؟!. كيف وصفه قبل أن يتشخّص؟»».

فهل المسألة هنا مجرّد لعب تجريبي في الكتابة، وإظهار براعة القاصّ في التّحريب والتّغريب والتّركيب؟

وهل هذه المحاولة المحدّدة من التّجريب والتّلاعب بالزّمن ـ كما السّحر وكشوفات العرّافين ـ مجرّد مسألة فنّيّة، تقنية؟ أم أنّ هذا التّركيب الحدثي نفسه يحمل، في العمق من شكله التّركيبي بالذّات، دلالاتٍ إنسانيّةً وجوديّةً كيانيّة

تعطي لهذا الشّكل التّركيبي قيمَته الفنّيّة.. وتعطيه كذلك «واقعيّة غرائبيّة»؟

لنحاول، بكلمات، إعادة تركيب الأحداث.. وبالأخصّ أحداث القصّة رقم: ٣، وما تلاها مع «الكاتب» من غرائب:

أعضاء تنظيم سياسي سرّيّ، يتوافدون إلى اجتماع استثنائي، في شقّة في الطّابق الثّاني.. الوافد الأخير إلى الاجتماع يعلن تخوّفه من هذه الدّعوة الاستثنائيّة.. ونحن نرى إلى الحدث والأشخاص والتوتّر والإشارات والمناخ من منظور هذا الوافد الأخير، أو شكوكه.. ثمّ يقع ما يتوقّعه: رجال الأمن يقتحمون الشقّة، يضربون ويحطّمون. ويركّز الوافد الأخير (أو «الكاتب»..) بؤرة التّصوير على شراسة الشّياطين هؤلاء، وعلى ملامح من عميلهم الخفيّ.. ويخبرنا بقراره السّريّ بالابتعاد عن رفاقه وعن مصادر الخوف والرّعب كلّها..

يُنهي «الكاتب» قصّته هذه، وتبدأ مشكلته مع نفسه، مع الأغوار السّحيقة من ذاته، حيث الرّقيب الخفي القابع هناك، يمارس المهمّة الّتي أوكلها هو إليه، منذ عشر سنوات!..

يتماهى «الكاتب» بالشّخصية الّتي كتبها: فـ«الوافد الأخير» يصير هو نفسه «الكاتب» الّذي أنجز قصّته الأخيرة، الخطيرة. قال فيها أشياء كان قد قرّر أن لا يعود أبداً إلى قولها!.. ولكنّ الرّعب قد تسَرْطَنَ في العمق من كينونته.. **لم يكن عليه أن يكتب ما كتب**.. وفي الوقت نفسه يشعر، ويعرف، أنّه لم يكتب ما يجب أن يُقال: لم يكتب ولو بعضَ البعض ممّا يكتبه ويكبته مند سنوات وسنوات، ويراكمه في الطّابق السّفلي من مخزن الأسرار..

كأنّ الحكايات الحقيقيّة تظلّ داخل زجاج السّاعة الرّمليّة: كلّما قَلَبها انثالتْ ذرّاتُ الرّمل (القصص ـ الأسرار) إلى الطّبقة السّفلى، منطقة المكبوت، داخل قبّة الزّجاج القامع، القاسي.

وتتـواتـر الإشـاراتُ والهـواجـسُ المتنـاقضـة، داخـل الـرأس المتفجّـر والنّفس المتصدّعة. الكاتب «ينصت إلى دويّ الكلمات المكبوتة».. ولكن عليه أن يستمرّ في الكتابة، إذْ «لا مبرّر لوجوده دون المواصلة».

وإذْ عـاد يتـأمّـل فـي مـا كتـب، فـي قصّتـه الأخيـرة، أحسّ بنقـص مـا فـي الكلمات، وفي الرّوح.. من أين يأتي هذا النّقص؟. ها قد نطقَ «الكاتب»، على الورق، داخل غرفته الموصدة، باحتجاجه الصّريح!. من زمان لم يُطلق «الكاتب» هذا الصّوت.. تاب عشر سنوات عن العمل النّضالي السّياسي، وعن الكتابة الّتي تقول وتجهر..

فهل الرّعب القديم نفسه ـ الرّعب العتيق المعتّق الخفيّ والرّاسخ ـ هو الّذي أطلق شياطين الأمن.. أطلقهم عبر هلوسات الكتابة وغرائبيّة الحدث، فإذا الّذي يختبئ خلف السّطور، وينكبت في أغوار الذّات، يصير واقعاً، يتجسّد ويتشخّص.. يصير رجال أمنٍ يصعدون، من داخله، ليقتحموا عليه شقّته وهو في داخلها.. بل ويشعر «الكاتب» بضربات الرّئيس وركلات الآخرين!؟.

يصير هذا كلّه، ليقمع «الكاتب» نفسه بنفسه. وليظلّ المكبوت مكبوتاً، فلا يصعد إلى الكتابة، بل هو ينثال من طبقة زجاجيّة مغلقة إلى طبقة زجاجيّة سفلى موصدة بإحكام.. ولتظلّ أسرار ساعة الرّمل قابعة في قاع القاع من ساعة الرّمل!.

فهل اقتحم عليه شياطينُ الأمن شقّته فعلاً؟.. وإذا كان هذا قد حدث فمن أين عرفوا أنّه ـ للتوّ ـ قد شتمهم على الورق، وصوّر شراستهم؟ من قال لهم؟! ألا ترون أنّه هو الّذي قال لهم؟. هو نفسه المخبر والمخبَر عنه.. هو نفسه أطلق الشّياطين من داخله لينهالوا عليه ضرباً وركلاً وشتماً.. ليأمروه بأن يصمت، يكتم صوته.. يكبته ولا يكتبه!؟.

الغرائبيّة تأتي من هنا.. والغرائبيّة ـ هنا ـ ليست إذن مجرّد شكل ولعب تجريبي، وفانتازيا، وتركيب فنّي متقن ومشغول.. الغرائبيّة، هنا، تعبير عن حالة.. هي الرّعب وقد تشخّص.. فالغرائبيّة هنا، كشكل تجريبي، هي هي **الموقف**، وهي هي القول والمضمون وما شئتم من مصطلحات لا فرق، ولكنّها ليست أبداً مجرّد شكل ولعب فنّي.

«الكـاتـب» الّـذي تـاب عـن النّضـال السـرّيّ وابتعـد، بـوعي، عـن أيّ نشاط «مريب»، وعوّد نفسه على الحذر والتحسّب حتّى صارت مراقبة الذّات غريزة عضويّة أساسيّة فيه، أقنع نفسه بأنّ الكتابة هي، وحدها، «وسيلة للحياة ومبرّر لها». ولكن، أيّة كتابة هذه؟.. إنّها لا تقول المكبوت.. وقد تعبّر عن مكبوتٍ آخر، جنسي (في القصّة رقم: ١، والقصّة رقم: ٢).. ولكن، حتّى هذا المكبوت هو شكلٌ من أشكال التّعبير عن **القمع** الجنسي، **والانقماع** الجنسي.. وهو أيضاً يستدعي اعتراضاً من شياطين الأمن!.. وعندما اكتشف «الكاتب»: «أنّ نقصاً ما يترك فراغاً في كلّ ما يكتبه»، أوصله التّأمّلُ في ذاته، وفي كتابته، إلى حقيقة «أنّ النّقص خارج السّطور»، وأنّ الخلل في الكتابة يأتي من مكان آخر، خارج الكتابة بالتأكيد، وداخل الذّات بالتأكيد أيضاً: في الطبقة السفلى من النّفس، ومن الرّعب، والتحسّب!.. الخلل يغور عميقاً في الدّاخل، بفعلِ ضغط قمعي من الخارج.. ويستكين عشرَ سنوات من الانقماع.. ولكن، إلى متى؟.. فقـد «تـلاشـت أخيـراً طبقـات الحـذر»[1]ـ كتب وأوهمَ نفسـه ـ «هي المجابهة» إذن!.. وهي أيضاً الإشكالية الأعمق من هاجس المجابهة!.

فهو، إذْ كتب ما كتب (في القصّة رقم: ٣، عن شياطين الأمن) فإنّه قام هو نفسه (في مقطع: الكاتب ينتهي) بعمليّة قمع للذّات:

ـ انتبه، أيّها الكاتب اللّعين!.. مادمتَ كتبتَ هذا، ولو على الورق، وقبل أن تذيعه في النّاس.. فسوف تصير إلى هذا، في الواقع الفعلي: نقتحم عليك غرفتك، ولو موصدة، ونحطّم ـ كالعادة ـ كلّ شيء.. ونقذف بك إلى قبو التّعذيب السّفلي الرّاعب.

فانقمعْ، أيّها الكاتب!

وانقمعَ «الكاتبُ» بأنّ صوّر حالة القمع نفسها، على الورق، كأنّما هو يكتبها لنفسه، وكأنّهم، هم، عرفوا ما كتب قبل أن يقرأوه، بل ربّما قبل أن يكتبه أصلاً.. ثمّ كأنّهم جاءوا إليه، يجرجرونه.. وكأنّه يذهب معهم إلى القبو وظلمات التّعذيب!

كيف عرفوا؟

وهل هـم الّـذين عـرفـوا، أمْ هـو «الكـاتـب» نفسه لايزال يتحسّب ويتـوجّـس ويرتعب من النّتائج اللاّحقة لقصّته الأخيرة بالذّات؛ فاستبقَ هو الأمور ـ لنفسه ـ على الورق.. وأتى بهم قبل أن يأتوا.. أوجدهم أمام عينيه.. شخّصهم.. أشعرَ نفسه بضرباتهم وركلات أحذيتهم، ليقول لنفسه: عُدْ إلى مكانك أيها «الكاتب» التّائب!. عُدْ إلى قَبْوِكَ وغرفتك الموصدة!.. لا تقتربْ أبداً من مناطق الخطر.. فنحن موجودون أكثر ممّا تتصوّر، وفي أعمق ممّا تتصوّر.. مـوجـودون حتّـى فـي أعمـق الطّبقـات السّفلـى مـن ذاتـك، وفـي ركـام المكبوتات!؟..

شخّصَ الكـاتب لنفسه، إذن، مـا هـو متخيّـل.. فـرأى النّسـاء المتّشحات بالسّواد، رأى جثّة مقتول القبو.. ورأى نفسه معتقلاً، فراح يسائل نفسه عن هذا الّذي يجري أمامه: كيف يكون قبل أن يكون، كيف رآه قبل أن يحدث؟

فهل الغرائبيّة هنا هي إشكاليّة كتابيّة، وشكلٌ من التّجريب البارع، أم هي إشكاليّة وجوديّة حياتيّة كيانيّة، بالأساس؟

ويظلّ «الكاتب» يسائل نفسه: هل الحكايات تتوالد إذْ تنكتب؟ أم هي تتوالد ـ في الذّات ـ حتّى لا تنكتب.. أو، بالأقلّ، حتّى لا تُنشر.. لتعود فتنقمع بين ركام المكبوتات؟..

في الأسطر الأخيرة من القصّة، يتذكّر «الكاتب» أنّه نسي أن يقلب السّاعة

الرّمليّة!.

ولكنّ الزّمن يجري ـ طبعاً ـ خارج السّاعة.

والكلمات المكبوتة؟.. هل تملك أن تظل قابعة هناك، في الطّبقات السّفلى، مع الرّمل السّاكن، في القعر السّفلي للساعة الرّمليّة؟.

«الكاتب ينتهي» ـ هذا هو عنوان المقطع الأخير من هذه القصّة ذات المقاطع الخمسة.. هل هذا يعني أنّ «الكاتب» ينتهي من كتابة قصّته هذه؟.. أم أن الكاتب ينتهي ـ ككاتب ـ عندما يُرغم الكلمات المكبوتة في أغوار نفسه على أن تظلّ مكبوتة؟!.

الجواب قاله إلياس فركوح، بوضوح قاس، عبر المسار التّشكيلي لهذه القصّة المتعدّدة المستويات، حيث يصير **الشّكل** التّجريبي، الغرائبي، هو **المضمون**، و**الموقف** سواءً بسواء، ويصير صورةً فنّيّة للواقع الغرائبي نفسه، وإضافة فنّيّة جديدة إليه. □

البيان الختامي للملتقى

القصّة... المجتمع.. الحريّة..

بدعوة من وزارة الثّقافة عقد في عمّان في ٢٢ وحتّى ١٩٩٣/٨/٢٥ ملتقى عمّان الثّقافي الثّاني حول موضوع «القصّة القصيرة في الأردن وموقعها من القصّة العربيّة».

وقد قُدّمت للملتقى عدّة بحوث ودراسات تناولت أربعة محاور هي: نشأة القصّة القصيرة في الأردن وتطوّرها وملامحها الفنيّة وتقنياتها؛ وأثر التّراث العربي والإسلامي والعالمي فيها؛ ومدى انعكاس القضايا والهموم الوطنيّة والقوميّة في النّتاج القصصي في الأردن؛ والمرأة قاصّة وقضيّة، إلى جانب عدد من الشّهادات التّي ألقت أضواء كاشفة على التّجربة القصصيّة لكلّ مبدع. وجرى نقاش مستفيض حول هذه المحاور والشّهادات، بمشاركة ما يزيد على مئة وخمسين من الكتّاب والدّارسين وأساتذة الجامعات، في جوّ من الصّراحة والمسؤوليّة والحوار الهادف والنّقد البنّاء.

وأكّد المشاركون من خلال بحوثهم والمناقشات التّي دارت خلال الأيّام الأربعة للملتقى، أنّ القصّة القصيرة في الأردن هي جزء عضوي من القصّة القصيرة العربيّة، تأخذ بمسارها وتتأثّر بها وتؤثّر فيها، وتعيش قضاياها وتتوحّد معها في الطّروحات والهموم والتّطلعات إلى تحقيق إبداع ذي هويّة قوميّة يسهم في تقدّم المجتمع العربي وإشاعة الدّيمقراطيّة فيه.

لقد كان ملتقى عمّان الثّقافي الثّاني فرصة مهمّة لالتقاء المثقّفين العرب والتّواصل مع الإبداع والمبدعين الأردنيّين والتّحاور في القضايا الأساسيّة للثقافة العربيّة والمثقّفين العرب والمتعلقة بحريّة الإبداع والهويّة الثّقافيّة للأمّة العربيّة وحماية الإبداع والمبدعين ورفع القيود والرّقابة عن جميع أشكال الإنتاج الأدبي والفكري، وتأكيد دور المبدعين والمثقّفين الطّليعي في المجتمع العربي.

وقد كانت مناقشات الملتقى حول القصّة القصيرة كاشفة لإشكاليات تتّصل بالنّشأة والبدايات، وبالتّجنّس والمرجعيّة والتّجريب وببروز عناصر الغرائبيّة ومجاوزة الواقعيّة الاستنساخيّة. وهذه الإشكاليات التّي تعيشها القصّة القصيرة في الأردن هي جزء من إشكاليات ومن أسئلة القصّة في الثّقافة العربيّة التّي قطعت أشواطاً من التطوّر والتّبلور بوصفها جنساً أدبياً ديناميّاً يلتقط لحظات التحوّل الاجتماعي والحضاري والنّفسي، مثلما يشخّص الصّراع والمعاناة في مجالات علائق المواطن بالسّلطة وبالتّقاليد المتحجّرة وبالإيديولوجيّات القامعة لحريّة الوجود والتحقّق.

وقد جاء تحليلُ بعض النّماذج القصصيّة الأردنيّة مدعماً لإمكانات هذا الجنس التّعبيري في إغناء وجدان القارئ وشَحْذ وعيه النّقدي ورصد التحوّلات انطلاقاً من اللّغة والتّخييل وتحوير معطيات الواقع الخام. وهذا ما كوّن قناعةً لدى المشاركين في هذا الملتقى بضرورة إيلاء الجهد لإقامة علائق جديدة بين النّصّ القصصي وبين المتلقّي ودعوة النّقّاد إلى الاهتمام بجميع الإنتاجات القصصيّة بعيداً عن المجاملة واعتبارات الصّداقة والتّلميح. وفي هذا الصّدد يتوجّب الاهتمام أيضاً بإنتاج الشّباب وإبراز خصائصه وإضافاته إلى ذخيرة القصّة القصيرة الأردنيّة.

وأوضحت المناقشات أنّ طرائق نقد القصّة، سواء في الأردن أو في الوطن العربي، ماتزال تحتاج إلى المزيد من التّدقيق والتّطوير حتّى تتمكّن مناهج القراءة والتّحليل من أن تكشف خصوصيّات النّصّ القصصي شكلاً ومضموناً ولغةً. وليس المقصود بمنهج القراءة تحويل القصّة إلى مجال لتطبيق المصطلحات والمفاهيم، بل الحرص أساساً على إنتاج معرفة، وإبراز ما تحمله القصّة من رؤيات وانتقادات بعيدة المدى وإعادة الصّلة بينها وبين القارئ الجادّ في عصر الثّقافة الاستهلاكيّة.

وعلى هذا الأساس فإن ملتقى عمّان يدعو المؤسّسات التّربويّة العربيّة إلى مزيد من تضمين منتجات من القصّة ضمن برامج التّدريس الثّانوية، وإلى حثّ الباحثين الجامعيّين على دراستها في أطروحاتهم وكذلك تخصيص حيز لائق من برامج الإذاعة والتّلفزة لقراءة القصّة وتنظيم علاقة مباشرة بين القاصّ والجمهور الواسع.

إنّ ملتقى عمّان هو حلقة ضمن حلقات سابقة ولاحقة يقدّم أسئلته واجتهاداته لتدعيم مسيرة القصّة القصيرة في الأردن وفي العالم العربي، على أساس أنّ الحوار بين المبدعين والنّقّاد والقرّاء هو منطلق كلّ تجذير وتعميق وتواصل. وإذا كانت موضوعات هذا اللّقاء قد توخّت الشّموليّة فالمأمول في لقاءات قادمة أن تتجه الموضوعات إلى التّخصّص لتتيح تحليلاً أعمق من خلال البحث والحوار.

وقد عبّر المشاركون في ملتقى عمّان للقصّة القصيرة عن تقديرهم العالي لمبادرة وزارة الثّقافة الأردنيّة، ونوّهوا بجهود الوزارة في إقامة جسور التّواصل بين الأدب العربي في الأردن ومحيطه العربي الأوسع، واعتبروا برنامج ملتقيات عمّان الثّقافيّة خطوة ذات شأن على طريق انعاش الأدب في الأردن وإسهامه في بناء المستقبل المنشود للأدب العربي، وخاصّة في هذه الظّروف التّي يعاني فيها الأدب من محاولات التّهميش والتّشكيك في رسالته وفعاليته.

وفي هذا الصّدد أكّد المشاركون أنّ الأدب العربي، ومن ضمنه القصّة القصيرة، يظلّ أحد مجالات الإبداع العربي القادر على تشخيص الأزمة وفضح ما يتهدّد حريّة المواطن العربي، ومقاومة أساليب القمع والاحتقار والارهاب الفكري، والعمل على الارتفاع بالكرامة الإنسانيّة والارتقاء بالتّفكير العربي من السّكونيّة والوثوقيّة إلى الوعي وصوغ أسئلة التّجاوز.

الصّرصار

د. هاني الرّاهب

أشرقتِ الشّمسُ في ذلك الصّباح الشّتائي. أفاق أبو ثائر وضغط على زرٍّ في ساعته. طَمْأنه ضوءُ السّاعة إلى أنّ الوقت مايزال باكراً.

انقلبَ على بطنه. ووضع الوسادة تحت رقبته وصدره. كانت اجتماعاتُ البارحة كثيفةً وكثيرة. وكان آخرها مرهقاً. وإذْ صعدت الشّمسُ عبر مسيرتها السّماويّة، هبط هو من جديد إلى قرارة النّوم.

أفاق بعد ساعة وضغط على الزّر. دقائقُ وتنتهي السّاعة التّاسعة. تمطّى. نهض. مسح حبيبات العرق عن نحره وجبينه. هبط عن السّرير. بحث بقدميه عن ممشاته. مدّ يده إلى السّتارة وتحسّسها حتّى لامس الحَبْل. ارتدّ شِقّا السّتارة إلى زوايتَي الجدار. ألفتْ عيناه الظّلام. هذه المرّة، مدّ يده مباشرةً إلى ملفاف الستارة الخشبيّة.

سطع ضوء الشّمس في الغرفة. غمر وجهَه وكتفيه ونحره وذراعيه. تمطّى للصّباح الجميل. لن ينسى قبل خروجه أن يوقف مشعّات التّدفئة، ويترك للشّمس أن تتغلغل في المنزل كلّه. وعاوده كدر خفيف: منذ زمن بعيد وهو لا يستطيع النّوم إلّا في الظّلام الدّامس. وقف يتأمّل الفيضَ السّماويَّ البعيد. لم يعرف لِمَ. انسحبتْ عيناه إلى شذرات الغيوم، فأعالي الأشجار في البساتين البعيدة، فرؤوس البنايات المتقاربة كحشد جماهيري، لتحطّا أخيراً على حديقة المنزل.

الحديقة واسعة نسبياً: ستمئة متر مربع. نباتاتها النّادرة وأشجارها محمّيةٌ بسور اسمنتيّ. السّور الاسمنتي معمّم بمثلّثات ثخينة من قطع الزّجاج المدبّبة. النّافورة الدوّارة تنثّ الرّذاذ على الحشيش الكثيف. والشّمس أيضاً. الأشجار والأزهار تترجّح في الضّوء النّمير. على أوراقها قطراتُ مطر.

نظر عبر الباب الحديدي إلى الحَرَس. لاحظ أنّ الحارسيْن جالسان باسترخاء. تضايق. أدار رأسه إلى الشّارع المقفر. رأى الحارسين الآخرين على بعدٍ مناسب من المنزل بيديْ كلٍّ منهما بارودته نصف الأتوماتيكيّة. الشّارع مقفر. اطمأن قلبه.

الشّارع مقفر. سوى ذلك الطّفل يبرز من لا مكان. يمشي تنسحب أصابعه على قضبان السور الحديدي للبناية المقابلة.

لأمر ما سرق الطّفلُ عينيْه: خطواتُه رتيبة ولكنْ نشطة. أصابعه تتزحلق على قضبان الحديد المدبّبة الرّؤوس. استغراق تام. غير آبه لشيء، وخاصّة لحارسي الشّارع المقفر. بل ثمّة ما هو أكثر من ذلك في هذا الاستغراق. القامة الصّغيرة، العزلاء، الخالية من أي مشهد للقوّة. تلك الحركة الغافلة. الطّفل نفسه. هذا الكيان الصّغير الهشّ. لكأنّه يسرق منه شيئاً أكثرَ من مجرّد العينين، شيئاً غامضاً لا يعرف ما هو، لكنّه مقلق، بل مغيظ.

فجأة اقتلعت أصابعُ الطّفل قضيباً. غافل الحارسيْن. اندفع نحو النّافذة. تسلّق السّورَ الحديديّ المزجّج. أرجع جذعه إلى الخلف.

اخترق الرّمح أشعّة الشّمس، وطبقات الهواء، ومالت الأشجار يميناً ويساراً لتفسح له الطّريق. اخترق زجاج النّافذة، ووصل رأسه المدبّب إلى ترقوة أبي ثائر.

خرج إلى الحمّام. هناك كان لابدّ من الدّخول المضني في رتابات الصّباح الأليمة: التبوّل، غسل الأصبعين بعد التبوّل، التردّد أمام فرشاة الأسنان، إرغاء المعجون على الوجه، الحلاقة، غسل الوجه، المَضْمَضَة، التّنشيف. كان الطّبيب قد نصحه بالوقوف دقائق معدودات تحت ماء السّحاح. وبعد حين اكتشف أنّ العمليّة صارت جزءاً من نمطيّة الحياة الخانقة؛ وهو رجل يكره العبوديّة، أيّاً كان شكلها.

تلك الممارسات كلُّها صارتْ جزءاً من عطيّة الحياة الخانقة، بل عبوديّة الحياة. هذا الطّفل السَّمِج: أيّة متعة مرحاضيّة كان

يلقى في تمشيط أصابعه على جدران السُّور؟

قالت أم ثائر إنَّ الفطور جاهز، والأولاد ينتظرون. المجموعة الثانية من رتابات الحياة ـ بل الصّباح ـ الأليمة. لا، لا. هذا اليوم لن يفطر. «كلي أنت معهم». فهو إذا أفطر، فسيغسل يديه وفمه مرّةً ثانية، وبالصّابون. وهناك احتمال أدهى وأرجح: أن يُضطرّ للدّخول إلى المرحاض؛ وهذه ثالثة الأثافي. إنّ لديه اجتماعاً هامّاً بُعَيْد العاشرة.

عاد إلى غرفة النّوم. رمى الرداء. بدأ يفكّ أزرار البيجامة. وها هي ذي أم ثائر، حاملةً كوب حليب. كالعادة. وستقول له: «اشربْ هذا على الأقلّ. بعد قليل تبدأون بشرب القهوة على الرّيق. فنجاناً وراء فنجان. وفي آخر اللّيل يجافيك النّوم».

كالعادة: لا مجادلة مع أم ثائر. وضع حافةَ الكوب بين شفتيه، ودلق محتوياته في فمه.

أمام البوّابة وجد السّيّارة جاهزة. انتفض السّائقُ من غفوته وأدار محرّكَ السّيّارة. هرع الأربعةُ الآخرون. اصطفّوا بانتصابة صارمة. أوّلُهم فَتَحَ الباب. أجابوا بنبرة واحدة: «صباح الخير، سيّدي». أوّلُهم أغلقَ الباب. ركب قرب السّائق. هرع الآخرون إلى السّيّارة الأخرى.

نظر إلى السّائق بفضول. كيف يا ترى يستطيع هذا الإنسانُ أن ينام في الضّوء السّاطع! على المقعد! بسرعة ينام وبسرعة يفيق! خمسة أولاد. ويا لهذا الأنفِ المريع، مثل حدِّ السّكين، مدبّب، مدبّب! اخترق الرّمحُ أشعةَ الشّمس وطبقاتِ الهواء. لانَ له حديدُ السّيّارة. وها هو ذا مندفع إلى الظّهر.

بحركة غريزيّة شدّ أبو ثائر ظهرَه إلى الخلف. وانشدّتْ راحتاه على المقعد. يا للبلاهة. يا للبلاهة المطلقة! أَوَيَشُدُّ ظهره إلى الخلف والرّمحُ قادمٌ من هناك؟ أهو عاجز إلى هذا الحدّ أمام هذا القدوم؟ الرّمح. الطّفل المريع. من أين نَبَق هذا الصّباحَ في الشّارع المقفر؟

اخترقت السّيّارتان شوارعَ كالأنهار مكتظّةً بالسّيّارات والبشر، وجسراً فوق النّهر المديد البطيء. المجموعة الثّالثة من رتابات الصّباح الأليمة. ثلاث مرّات نفخت السّيّارة الخلفيّة نفيرَها الاسرافيلي لتفكّ الزّحامَ عن السّيّارة الأماميّة. لكأنَّ شيئاً جميلاً هذا الزّحامُ، منعشاً، بشريّاً، له رائحةُ أرضٍ بلّلها المطرُ ـ لولا أيادي الغدر والخيانة الّتي يمكن أن تمتدّ في أيّة لحظة.

تهادت السّيّارتان في الشّارع المقفر. اتجهتا إلى المدخل المفتوح. حركة مفاجئة فتحت البوّابةَ الحديديّة. انتصابة صارمة. قبل أن تقف السّيّارة كان الأوّلُ قد انبثق منها. فتح الباب الخلفي. خرجت ساقا أبي ثائر. وفي تلك اللحظة تذكّرت حواسُّه فنجانَ القهوة في المكتب.

في المكتب كانت مفاجأة صاعقة تنتظره. مفاجأة أطارت الضّجَرَ والخمولَ من ذهنه. في العادة، يكون العبور من عند البوّابة الحديديّة إلى الرّواق، فالمكتب، عبوراً متدرّجاً إلى جوّ المجموعة الرّابعة من رتابات الصّباح الأليمة. وهكذا كان، صعد درجاً. حيّا من حيّوْه. تجاهل الهرجَ والمرجَ اللّذين سبّبهما مجيئُه. أحسّ أنّ بوسعه الآن أن يوقّع على الأوراق، ويعتذر عن إعطاء المواعيد، ويحضر الاجتماعات المطوّلة. وحتّى بعد أن رآهم جالسين منتظرين، وسلّم عليهم، لم يخطر له أن مفاجأة بهذا الحجم تكمن وراء ابتساماتهم الودودة الوقورة. حقّاً، قليلةٌ هي اللّحظات الّتي ينسى المرءُ فيها مكانَهُ وزمانَهُ.

«أبو مازن يهرب! مستحيل!»

«أبو مازن. وفي هذه الظّروف المصيريّة الّتي يمرّ بها البلد.»

«قطعاً في الأمر خيانة.»

«إنْ لم يكن مؤامرة من نوع جديد لم نألفه حتّى الآن.»

«حتماً هناك مؤامرة. والأمر أخطر بكثير مّما نتصوّر.»

«ولكن كيف هرب؟»

«مايزال الخبر صعباً تصديقه. واحد لهُ مثل هذه الخطورة والصّدارة!»

«لأنّ أبو مازن مناضل صلب. ورفيق عتيق. ألا يمكن أن يكون أعداء الثّورة قد اختطفوه؟»

«لا يا أبو ثائر. مسألة هروبه، هذه لا شكّ فيها.»

«ولكن كيف هرب؟»

«عندما أدرك أنّ أمره انكشف، هرب.»

«ما الّذي انكشف؟»

«تواطؤه مع أعداء الثّورة.»

«كيف يعني، انكشف؟»

«هناك أجهزة تسجيل حديثة. الواحد منها بحجم الصّرصار. ثُبِّتَ واحدٌ منها في كرسي مكتبه، وواحدٌ في كرسيّ سيّارته،

والثّالث وُضع لا أعرف أين في بيته. الحقيقة، منذ مدّة وجهاز أمن الثّورة مرتاب فيه. ولكنْ نظراً لمكانته ونضاله الطّويل لم يصدِّقوا الحقائقَ الدّامغة. الصّراصير الثّلاثة قطعت الشكَّ باليقين. عرفت كيف، أبو ثائر؟»

«طبعاً، طبعاً. ولكنْ كيف أفلت؟ مجرم من هذا النّوع يجب أعدامه فوراً. كيف هرب؟»

«لماذا لم يطاردْه رجالُ أمن الثّورة؟»

«لا يهمك. سيلقى جزاءه العادل».

«سيُفرغون رصاصَهُمْ في ظهره الّذي أداره للثورة.»

«العملاء وأعداء الشّعب، أخفَوْه، فكأنّه لم يكن.»

«هذا الخائن، الوغد.»

«باع شعبه، ووطنه.»

بالطّبع، أُلْغِيَ اجتماعُ السّاعة العاشرة الهامّ، واجتماعُ السّاعة الثّانية عشرة. تقرّر عقد اجتماع عام طارئ لبحث الوضع الجديد، وإصدار بيان في المكتب يقطع الطّريقَ على الخائن المرتدّ. مكث أبو ثائر منتظراً الدّعوةَ لحضور الاجتماع. أعطى لسكرتيره عبارة «غير موجود»، للردّ على المخابرات. استقبل الزوّار كالعادة.

في الثّانية أبلغوه أنّ الاجتماع سيبدأ بعد عشر دقائق. للتوّ تفقّد علبةَ الدّخان. بعد ثلاث دقائق أبلغوه أن الاجتماع تأجّل. خرج من وراء المكتب كارهاً الجلوس. مشى. وصل إلى النّافذة. منذ متى يا ترى وهذه السّتارة مسدلة؟ ما الّذي وراء الأبجور نصف المغلق؟ قد تكون الشّمس ساطعةً في الخارج بَعْدُ.

دخل أبو شحادة حاملاً شطيرتيْ فلافل عرمتين، كعادته حين يراه متأخّراً في المكتب. جلس على الأريكة وراح يلتهمهما. اكتشف أنّه جائع حتّى التضوّر، وأنّ فمه يفلح فيهما كالجرّافة، وأنّ هذه الفِلاحة تمنحه شعوراً بالأمان. أبو شحادة يعرف غَرامه، يعرف أنّه لن يقاوم الفلافل رغم كرشه المتنامية. آه. تمطّى واسترخى. تثاءب. أغمض عينيه. اخترق الرّمحُ أشعةَ الشّمس وطبقاتِ الهواء والأبجور والسّتارة. انتفض. انتصب في الأريكَة. يا للسخف. بل يا للحَيْوَنَة. نتفة طفل، مؤكّد أنّه بندوق، يُكَوْبس عليه. طار النُّعاس. على كلّ حال، لم يكن ليستطيع أن ينام. ولكن منذ متى وهو لا يستطيع النّوم إلاّ في الظّلام؟

استرخى ثانية على الكنبة. لأمرٍ ما طرفتْ عيناه إلى الثّريّا المتدليّة من السقف. في ذرّة خاطفة من الزّمن انتصبت شعيراتُ أعصابه. معقول! تجمَّدَتْ عيناه على بقعة صغيرة سوداء ليست من أصل الثّريّا. نهض كالمُسَرْنِم. مشى. صعد على الطّاولة الصغيرة. نزل. جرّ كنبة. وضع الطاولة الصغيرة عليها. داس على الكنبة الطاولة الصغيرة. صارت عيناه أمام البقعة الصّغيرة السّوداء. ليست بقعة. حجم. كتلة صغيرة نافرة. بحجم الصّرصار.

زاغ بصره. أمسك بالثّريّا. أمسك بالحجم. شدَّه. حَفَرَهُ بأصابعه. لم يتزحزحْ. وضعه بين أسنانه وأطبق عليه. خرج بسهولة. أمسكه بيده. يا للأبالسة! ما هذا؟ تجويف وحسب! حقّاً له شكل الصّرصار، لكنّه مجرّد تجويف. لا أسلاك فيه ولا يتّصل بأيّ سلك! مكانه على الثّريّا اختفى. أهذا هو الجهاز العجيب؟ يا للسّخف. بل يا للحَيْوَنَة. طبعاً لا. ودونما عناء سحقه بين أصابعه. سحقه تماماً. وذرَّ نثارته على السجّادة.

دخل أبو شحادة. شهق. طبعاً. معه حق. أليس ذلك شيئاً مضحكاً؟

«رأيتُ وسخة على الثّريّا. لم تعد تنظّفها أيّها الكسلان.»

لم يجبْ أبو شحادة. لم يصدرْ عنه أيُّ انطباع. سوى أن عينيه راحتا تمشّطان وجه أبي ثائر، كأنّهما أصابع. اخترقتا طبقات الهواء صُعُداً، وضوءَ الكهرباء.

بوثبة واحدة صارت قدما أبي ثائر على السّجادة. «أيّها الكسلان! هات خرقة، هات، وامسح الثريّا!» أنزلَ الطاولة الصغيرة عن الأريكة. عاد إلى طاولته. جلس. لكنّ أبا شحادة لم يتحرّك. التفت أبو ثائر إليه مستنكراً وقفته.

انغلق الباب ببطءٍ وراء أبي شحادة. وثبتت عينا أبي ثائر على المقبض. راحتا تمشّطانه بهدوء، وهو يعلو حول محوره بهدوء. أبو شحادة؟ مستحيل. أصلاً هذا الصّرصار لم يكن شيئاً. أبو شحادة؟ هه! أصبعان فقط سحقاه، فأي جهاز تسجيل؟

مدّ يده إلى الخلف وأطفأ النّور. غرقت عيناه في ظلام دامس. استرخى في مقعده الوثير الضّخم. ثمّ داعب النّوم أجفانه.

لقد خدم الثّورة كما لم يخدمْها أحد. كان السّاعدَ الأيمن.

وفي هذا السّبيل تعرضتْ حياتُهُ للرّصاص القاتل أكثرَ من مرّة. لا. ليس هناك شيءٌ يخاف منه. أبو مازن وغد، خائن، عميل، متآمر، بورجوازي حقير، رجعي نتن، وَسَطي انتهازي. كان رائعاً أنّ جهاز أمن الثّورة كَشَفَهُ، رغم الثّقة المطلقة في ذلك القلب الكبير. ولكن، متى تحوّل أبو مازن هذا التحوّل المذهل؟

فجأة انتفض في كرسيه. لابدَّ أن يُعقد الاجتماع، وسيقول كلاماً كثيراً. سيطالب بالتشدّد في مراقبة الازدواج والباطنيّة الثّوريّة. إنّما متى يأتي ويترأسه؟ طبعاً، يجب أن يتأكّد مصير أبي مازن أوّلاً، يجب أن يطوّق الحادث بسرعة، بعدئذٍ يأتي ويترأس الاجتماع، أو يستدعيهم إليه. إذا هرب ذلك الجبانُ، سيعطي مادّةً دسمة لأعداء الثّورة. لذلك لن يأتي إلى الاجتماع قبل أن يتأكّد من مصير أبي مازن. طبيعي، وهو الرّجل الّذي يكره الخيانة ولا يسمح بخلل من هذا النّوع.

في حوالي الخامسة، اندفع الشّبابُ إلى الغرفة. الأخبار؟ طيّبة. والبِشْرُ يسرح في الوجوه.

«في البداية جاءت إخباريّة أنّ أبا مازن مختفٍ في شارع حطّين. طُوِّق الشّارع على الفور. فُتِّش بيتاً بيتاً. ثمّ جاءت إخباريّة ثانية أنّ سيّارة مريبة تتّجه إلى الحدود. أُصدر أمر بأن تطلع حوّامة فوق ذلك الطّريق. وطلعت الحوّامة».

«وبعد؟»

«قائد الحوّامة أخبره باللاّسلكي أنّه يشاهد سيّارة تنطبق عليها الأوصاف.»

«وبعد؟»

«أخبره قائدُ الحوّامة أنّه تحقّق من السّيّارة، ومن وجود أبي مازن فيها.»

«وبعد؟»

«لا شيء. لم يقل لنا مديرُ مكتبه شيئاً.»

«والاجتماع؟ متى سيدعوننا إلى الاجتماع؟»

«متى يشاء. الآن. لا نستطيع حتّى أن نخمّن ما تكون مشيئته.»

«قد لا يدعوننا إلى الاجتماع.»

«كيف! لابدّ أن يدعونا!»

«أبو مازن.. أغلب الظّن لاقى جزاءه الّذي يستحقّه. والأمور عادت إلى مجراها الطّبيعي.»

«فعلاً. لماذا الاجتماع إذن؟»

في العاشرة ليلاً تأكّد أبو ثائر والشّباب أنّ الاجتماع لم يعد وارداً. وفي السّيارة أحسّ بشيء من الإحباط وشيئين من الارتياح. سيدخل فوراً إلى غرفة النّوم، يسدل السّتائر، يطفئ النّور تماماً، وينام. تطامنتْ نفسُهُ. من ظهر المقعد الأمامي سحب المنفضة إلى الخلف. نفض رمادَ السّيجارة. ولكنْ ما هذا؟

تخثّر عقلُهُ وراء بوّابات أفكار شاءَ أن يغلقها. تخثّرت سبّابَتُهُ وإبهامُه رعباً على التّجويف الصّغير، وعيناه أيضاً. أمام الفيلاّ، هبط من السّيارة كأنّه جُلِدَ مئةَ جَلْدَةٍ. أحسّ بأنّ مفاصله قد تباعدتْ، وأنّ كتفيه قد هبطا.

ومع ذلك أعطى توجيهاته للحرس، وتمنّى لهم صباحاً خيّراً. دخل. تلقّفَتْه أم ثائر في المدخل. «ما بك؟»

«ما بي؟»

«تنظر إلى اللمبة هكذا! أَوَلا تعرف أنّ هنا لمبة؟»

اندفع إلى البهو. نظر إلى الثّريّا الأولى، فالثّانية. وقف مبهوتاً. لحقتْ به أم ثائر:

«عندك ضيوف. وفد فلاّحين من ضيعتكم».

اندفع إلى الممرّ. نظر إلى اللّمبة. تخثّر. لحقت به أم ثائر:

«محمود! ما بك!»

«ولكن، أنا لا أفعل شيئاً!»

«من يقول إنّك تفعل؟»

«هذا الصّرصار! الصّرصار!»

«من هو الصّرصار؟»

اندفع إلى غرفة نومه، ونظر. فإلى غرفة ثائر، ونظر. غُرَف النّوم الأخرى. اندفع نازلاً الدّرجَ. اندفع إلى المضافة. عيناه عالقتان بالثّريّات. «أنا لا أفعل شيئاً! لا أفعل شيئاً». نظر إلى الفلاّحين الّذين وقفوا بمهابة وارتباك. إلى أيديهم الّتي امتدّت للسلام. بعضها كان مجوّفاً. وبعضها استقام كالسّيف. ممدودة للسلام. لم يدر. أهي الصّراصير الصّمّاء على الثّريّا، أم هذه الأيدي، الّتي اخترقتْ أشعةَ الكهرباء، وطبقات الهواء، ووصلت رؤوسها المدبّبة إلى ترقوته؟

سوريا ١٦/ ١١/ ١٩٨٢

مراجعة كتب

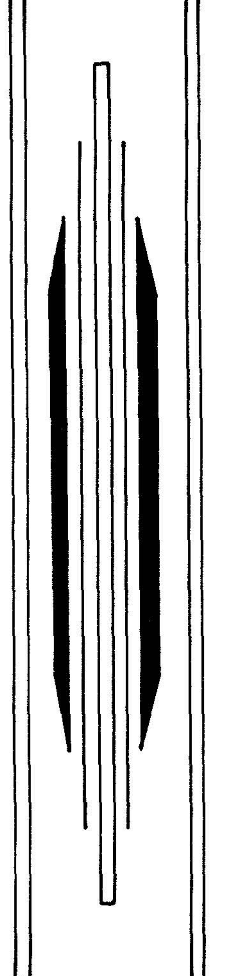
حنان الشيخ ترسم مدينة الصحراء بالحبر الأسود(*)

د. عفيف فراج

برواية حنان الشيخ **مسك الغزال** (١٩٨٨) تكتب المرأة اللبنانيّة الرّواية النسويّة الأولى عن مدينة الصحراء التي كان عبد الرّحمن منيف قد كتب خماسيّتها.

وطبيعي أن يتوسّع حضور المدن النفطيّة في الرّواية العربيّة بعد أن استأثرت المدن النهريّة والبحريّة بالفضاء الزمني الرّوائي. فقد استقطبت مدينة الصّحراء كفاءات وقوى بشريّة عاملة كان بينها لبنانيّون دفعت الحرب اللّبنانيّة بأمواج جديدة منهم إليها. ومن بين هؤلاء المهاجرين ـ المهجّرين اختارت حنان الشيخ شخصيّتها النسائيّة شبه المحوريّة «سهى». ومن زاوية هذه المرأة التي كان تكوّنها الثقافي مؤتلفاً مع بيروت في زمن تألّقها الحضاري، كتبت الرّوائيّة اللّبنانيّة حياة المدينة النفطيّة الصحراويّة وغربتها فيها وعنها بالحبر الأسود.

في رواية حنان الشيخ يفتقد القارئ علاقة تعاطف وتراحم مع الصّحراء كالتي تشفّ عنها خماسيّة عبد الرحمن منيف الذي رسم **مدن الملح** الصحراويّة بأكثر من لون. ويفتقد، من قبل ومن بعد، شخصيّة تتغوّر في ثنايا تكوّنها الثقافي سماتُ الصحراء: في أصالتها الفروسيّة وممانعتها الثقافيّة لهجمة الحداثة الاستهلاكيّة، ونفور بداوتها العفوي من دويلات تستحدث السّرج واللّجام بالتكافل والتضامن مع «أصحاب العيون الزرق والأسنان الفرق». وفيما تتمثّل الشخصيّة المحوريّة في رواية **مدن الملح** مبدأ الماء (وادي العيون) أو زمن البدايات، وتقاوم باسمه مبدأ السائل الأسود وما يرهص به تفجّره من انعكاسات على الوعي والمسلك، فإنّ الشخصيّة المعترضة في رواية حنان الشيخ تستمدّ رفضها من ذاكرة بيروت الثقافيّة، ذاكرة المرأة المتحرّرة والجسد الطليق الحركة، ويتوالد التوتّر الدرامي بالتّالي من ذاكرة المرأة المدينيّة المتقدّمة التي علقت في ذهنيّة المحرَم المتحكّمة في حاضر المدينة الصحراويّة الناشئة المتخلّفة والممسوخة. وبينما تفتح الشخصيّة الجمعيّة المحوريّة في **مدن الملح** (شخصيّة متعب الهذّال تحديداً) آفاق الملحمة والاحتمالات الخطيرة مثل رؤية «نفط يحرق وادي العيون»، تبقى الشخصيّة النسائيّة المحوريّة في رواية **مسك الغزال** فرداً يتكسّر تحت





(*) حنان الشيخ، مسك الغزال، (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨).



ضغوط الجماعة. وبينما لاتنفكّ صحراء منيف ترسل نذر العاصفة وترهص بزلزال كبير تحبل به أرضٌ «باطنها بات خيراً من ظاهرها»، كما تقول رؤية الرّاوي، نجد في رواية حنان الشيخ صحراء تفارق ذاتها، لكنّها لا تصل إلى المدينة ـ الحاضرة، وتبقى مكاناً معلّقاً بلا اسم أو هويّة... مكان هو أقرب إلى كوكب فضائي محروق منه إلى الأرض السابحة في الماء. وهذا المكان الصحراوي هو أرض الزمن الميّت، ورائحة موت الزمن تتركّد رطوبة وعفونة في ما تبقّى للمدينة النفطيّة من أزقّة وأحياء قديمة. واختلاط القديم بالحداثة يجعل المشهد حافلاً بالمتناقضات العبثيّة والفوضى السديميّة التي تسبق التشكّل أو تستعصي عليه.

والحقّ أنّ اختلاف المشهد بين خماسيّة منيف ورواية **مسك الغزال** هو محصّلة التخالف الثقافي الذي كوّن العين الذّاتيّة الرائية، وحدّد سمات الشخصيّة المركزيّة وزاوية الرّؤية عند منيف (الصحراويّ النشأة) وحنان الشيخ التي لم تقطع حبل السرّة بينها وبين بيروت، مدينة الحداثة. كما أنّ خصائص الحياة المدينيّة حالت بينها وبين الدخول في العمق التّاريخي للمدينة الصحراويّة اليمنيّة فلم تتلمّس الرّاوية ـ البطلة أيّ خيط يربط حاضر المكان بماضيه، ولم تتعرّف في المدنيّة العربيّة الناشئة على أيّ ملمح من ملامح تكوُّن شخصيّتها الثقافيّة، وبقيت، هي المدفوعة إلى مدينة النفط تحت ضغط الحرب، تقف على هامشها.. تعجز عن التداخل معها.. تراقب، مذهولة ومستفظعة، تفاصيل مشهدها.. تتكوّر على نفسها، أو هي تجبر على ذلك، وتستعجل الانفصال عنها والعودة إلى بيروت، استعجالَ الرّوح الأفلاطوني العازف عن جسده للعودة إلى مصدره وعالم مثله وملاعب حضانته المضيئة.

الطّابع البيوغرافي للرّواية حاضر في شخصيّة المعلّمة اللّبنانية **سهى** بطلة الحبكة الأكثر محوريّة في الرّواية. والوظيفة تردّنا إلى أبجديّة أقدم، ودور تنويري سحيق.

وأثر المعلّمة في صناعة الشخصيّة النسائيّة الصّحراويّة بادٍ في تلميذتها **تمر** وهي بطلة تفرد لها الكاتبة سيرة خاصّة في رواية تتعدّد حبكاتها وشخصيّاتها في إطار وحدة المكان، بما يذكّر بالتكنيك الرّوائي الذي نجده في رواية **خمسة أصوات** لغائب طعمة فرمان و**ميرامار** لنجيب محفوظ و**بيروت ٧٥** لغادة السمّان، وإن كانت حنان الشّيخ تستخدم أسلوب المتكلّم في كافّة الحبكات لتضفي نبرة المعايشة الحميميّة لتجارب شخصيّة عاشتها شخصيّات تمتلك كلّ منها وعيها الجماعي المتأتّي من ثقافتها الخاصّة.

المعلّمة اللّبنانيّة **سهى** ترى إلى مدينة الصّحراء الناشئة بعين امرأة الحداثة أو الأوروبيّة الثقافة التي بقيت تنبض على إيقاع قلب بيروت الموصول بالعالم الأوسع. ومن زاوية الرّؤية هذه بدت مدينة الصّحراء مدينة تتصحّر أكثر منها صحراء تتمدّن. وبقي التضادّ بين المعلّمة اللّبنانيّة ومحيطها تضاداً بين زمنين ومكانين وثقافتين وإنسانين. ويمكن القول إنّه التضادّ بين المدينة البحريّة الحضاريّة، والمكان الصحراوي الذي لم تصله نسائم العلاقات والقيم اللّيبراليّة التي تسمح للمركب الفردي النسائي بالإبحار في خضمّ التجربة، والمجازفة بالحوار المسؤول مع الموج. والمعلّمة اللّبنانيّة في رواية حنان الشيخ تجد معادلها الفنّي الموضوعي في صورة الشجرة ولون العشب الأخضر والأشجار والأعشاب التي تواجه مناخاً صحراوياً قاسياً ومعادياً.

الرّمال في الرّواية هي سيّدة المدى وبطلة المشهد الأحدي الذي يتكرّر حتّى يسقم العين. وقوام المشهد إنسان صحراوي (أو بتصحّر) مفرغ من الرّوح الثقافي الحضاري الذي يحيي الإنسان المتعدّد الأبعاد. و**سهى** مالكة هذا الرّوح الثقافي تنتفض مثل سمكة أخرجتها الشباك من بحرها إلى الرّصيف.

أحديّة المشهد تتبدّى بقوّة على صورة نساء وجوههنّ براقع سود متماثلة، وأجسادهنّ عباءات تحيلهنّ إلى كتل سوداء فوق مساحات صفراء، أو «أكياس فحم» تتحرّك في فضاء أغبر.

هذا التجريد الذي ينفي المرأة الفرد في كلّيّة الجنس المنفيّ من الحياة العامّة، يلغي التعدّد والاختلاف، يعطّل وظيفة العين في حقل الجماليّتين الطبيعيّة والجنسيّة، ويكثّف وظيفة الشمّ والتشمّم على حساب وظيفة البَصَر، بحيث تصبح الرّائحة الصادرة من تحت الأحجبة النسويّة الواقية بمثابة الخطاب والجواب بين الجنسين. ولا ننسى أنّ عنوان رواية حنان الشيخ **مسك الغزال** هو اسم رائحة جنسيّة تنبعث من منطقة تحيط بعضو الغزال الذكر.

هذا البُعد الجنسي بادي الحضور في رواية حنان الشيخ وهو في أهمّيّته يعادل البُعد السّياسي في خماسيّة عبد الرحمن منيف الذي اعتنى بمسار سلاطين الأسر الخليجيّة الحاكمة وصراعاتها ضمن الأطر الشارطة التي يضعها لها السيّد الإنجليزي والأميركي.

ونلاحظ كذلك الاختلاف الكبير في صورة المهاجر اللّبناني بين خماسيّة منيف ورواية حنان الشيخ. إنّ خماسيّة منيف تمثّل المهاجر اللّبناني إلى مدينة الصحراء في صورة الطبيب الطرابلسي المكيافلّي مستشار

السلطان الصحّي (الجنسي بالأحرى) وناصحه السّياسي وتابعه الانتهازي الخاسر لنفسه وزوجته وابنته (التي يزوّجها قاصراً للسلطان) والرّابح شركات وأموالاً.

إن بشاعة الطبيب اللّبناني في خماسيّة منيف تهمي عليه من موقعه الاجتماعي السّياسي في القطب الاستعماري الخارجي ـ السلطاني المضادّ لقطب الأصالة الفروسيّة المعترضة في عمق الصحراء؛ بينما تكتسب الشخصيّة اللّبنانيّة المهاجرة سماتها الأجمل من جدليّة صراعيّة روائيّة مغايرة. ذلك أنّ التضادّ الجدلي في رواية حنان الشيخ يتشكّل من قطبي الأنا النسويّة اللّبنانيّة المدينيّة المتعدّدة الأبعاد من جهة، والآخر متجسّماً في مدينة «السّائل الأسود» ذات الرّائحة الرطبة التي تفصح عن جسد فارقه الرّوح الثقافي المحيي فأدركته عفونة التركُد في الزمان.

إنَّ رواية حنان الشيخ تستعيد صورة المعلّم الفينيقي في صورة المعلّمة سهى التي تنشئ الشخصيّة الصحراويّة الوحيدة الواعدة بامرأة حرّة، عكس الطبيب الذي يسلّع علمه ويبتذل ذاته وأسرته في رواية منيف.

ومدينة النّفط الصحراويّة لا تكتسب في رواية حنان الشيخ اسماً يهبها هويّة خاصّة. وباستثناء إشارات قليلة إلى «رجال يلبسون التنانير» ويتمنطقون بالخناجر ويتداولون عملة الإمبراطورة النمساويّة المغفور لها «ماري تريز» (وكلّها خصوصيّات يمنيّة)، فإنّه يمكن اعتبار الخليج العربي والمدن النفطيّة التي انشقّ عنها بطن الصّحراء فضاء المكان الرّوائي ومجال الزمن الصحراوي الميّت.

إنَّ التناقض بين سهى والمدينة التي قادتها إليها الحرب اللّبنانيّة مع زوجها المهندس هو تناقض بين ثقافتين وزمنين تفاوتا إلى درجة هدّدت وحدة الهويّة الحضاريّة العربيّة التي تجمع بين المدينة البحريّة بيروت ومدينة الصّحراء... إلى درجة أنّ اللّبنانيّة المهاجرة تشكو عجزها الكلّي عن التكيّف أو التماهي مع مدينة عربيّة كانت تتخيّل لها وجهاً يحمل، في أبرز ملامحه العامّة على الأقلّ، ملمحاً من ملامح تكوّن شخصيّتها الثقافيّة الخاصّة.

عناصر الاغتراب

الثنائيّة الجنسيّة وتقسيم العمل الحادّ بين الجنسين يشطران وحدة المكان الصّحراوي إلى مكانين: منزلي خاص بالمرأة، واجتماعيّ عامّ هو فضاء الرّجل الخاص. وهذه الثّنائيّة الجاهزة تلابس وضع «سهى» وزوجها المهندس العامل في شركة بناء. البيت، مكان المرأة الخاصّ، هو سجنها الإفرادي. والكنار في قفصه هو المعادل الفنّي الموضوعي لـ «سهى» في بيتها. والبيت قفص كبير بلا مسارب بحيث تستطيع فتح باب القفص للكنار الّذي يتنقّل بين كتفها والتليفون راسماً في حركته علاقة التوازي بين حاله وحال صاحبته الّتي يشكّل الهاتف أداة اتّصالها الوحيدة بالخارج.

أمّا المدينة في عموميّتها فتبدو منذ الصّفحة الأولى نابذة للمرأة وعنصراً جماعيّاً طارداً لها من الحياة العامّة. والمأزق مع المكان المنشطر إلى مكانين هو مأزقان: في المنزل هي كنار حبيس في قفص؛ وفي الشّارع هي طريدة يطاردها صيّاد اجتماعي عدواني دهري يتشمّمها مثل كلب ويمكن أن يستدلّ على مكان اختبائها بواسطة الرّائحة، أو هو عجوز يحرس البراقع على وجوه النّساء والعباءة على الأجساد ويهزّ العصا في وجه السّافرات. وحين تخرج «سهى» إلى العمل في أحد المخازن متحايلة على القانون المانع تصبح طريدة المفتّش، وتسرع عند كلّ زيارة له للمخزن لتختبئ في صندوق كرتوني كبير كتب عليه «انتبه قابل للكسر». يصبح الصندوق الكرتوني معادلاً فنّياً آخر لحالة الأسر في القفص البيتي.

صورة المرأة المرتعدة في الصندوق تنقل سلبيّتها النّاجمة عن استلابها إلى درجة التّشيؤ. وعبارة «قابل للكسر» تؤكّد هشاشتها في مجتمع ذكوري يتصلّب في مواجهتها، كما تقول لنا المواجهة النّموذجيّة الأولى لها مع عالم الذّكور.

إنّ سهى المعلّمة في «جمعيّة النّساء الشّابات الخليجيّات» تجلس سافرة في الوسط النّسائي. وفجأة يقتحم عالم النّساء رجل، فتنطلق الصّرخة: «تستّري يا حرمة». الشّعار يتصدّر الصّفحة الأولى من الرّواية ليشكّل فاتحة الخطاب الذّكوري العازل الطّارد لسهى من فضاء العموميّة الاجتماعيّة... تطير منشفة في اتّجاهها فتتستّر وتنكسر نظرتها إلى أسفل «بحيث لا ترى سوى صنادل الرّجال». الإشارة إلى نظر يتسمّر قسراً على «صنادل الرّجال» تومئ إلى عالم يقف على رأسه.

في الشّارع العام تجري المواجهة الثّانية بين اللّبنانيّة المهاجرة ومجتمع الذّكور الصّحراوي المتركّد على تقليد دهريّ ميّت، مرموزاً لَهُ «برجل عجوز ذي لحية بيضاء يضع النّظارات الطّبيّة ويمسك عصا»؛ والرّجل مكلّف بردّ النّساء السّافرات إلى داخل بيوتهن. عصا العجوز رمز القوّة الّتي يستمدّها الرّجل القديم الحسير من قدم التّقليد. والعصا هي إرادة القوّة الجماعيّة وعنوان الوظيفة الاجتماعيّة القمعيّة الّتي يوكلها الذّكور للعجوز الّذي يسطو بقوّة تقاليد الموتى على حياة الأحياء.

«تستّري يا حرمة» يصرخ بها العجوز ويرفع في وجهها العصا التي وضعتها الجماعة في يده. غضبها يسوِّغ لها المواجهة، ووعيها باختلال توازن القوى في غير صالحها يدفعها إلى الاعتراف بمأزق الوحيدة في وجه إرادة جماعيّة معادية تطوّقها:

«لمّا واجهت الرّجل الّذي وقف يسدُّ بعصاه طريقي، وما استطعت ردّها عني ولا زحزحت نفسي شعرة عنها، عرفت أنّي لا أملك نفسي، وأنّي أسيرة هذه العصا وهذه الجموع».

عصا الجموع في مفرد العجوز تُفقِد المرأة

ذاتها، تطرد النّساء من المسابح، تمنع حتّى الموظّفات منهنّ من حقّ القيادة، تقلب الطّاولات وتحطّم أجهزة البث الموسيقي «لأنّ الموسيقى من الشّيطان». . . وتفرض البراقع والعباءات فوق الوجوه والأجساد. . . وتكرّس الجنس هويّة فوق كلّ الهويّات الاجتماعيّة - الوظائفيّة - الإنتاجيّة. ذلك أنّ عمل المرأة في الحقل الاجتماعي هو عَرَض ينضاف إلى جوهرها كـ «حرمة»، وعلى الحرمة أن «تتستّر».

تنكفئ المهاجرة إلى داخل مملكة الضجر المنزلي، ومن داخلها تطلق صرخة الحبيس «بدّي شمّ الهوا - بدّي شوف وجه ربّي». كأنّ وجه المدينة الصّحراويّة لا يشبه وجه الخالق في شيء، أو أنّ الله قد هجر مدينة النّفط الّتي راحت تتلظّى في سعير سائلها الجوفيّ الأسود. أضواء **بيروت ٧٥**، رواية غادة السّمّان، بدت للقادمين من بادية الشّام نيران مدينة جهنميّة موقدة، لكن جهنّم حنان الشّيخ تقيم على أرض اليمن السّعيد كما تقول في رواية **مسك الغزال**. فهي مدينة «الدّخان» [الذي] يتصاعد من محطّات ومعامل بعيدة، شعلة غاز هناك، طبقة كأنّها شاش رماديّ قذر تغلّف المكان، ورائحة المجاري ومواد كيماويّة تتصاعد في الجوّ». «الأفق خطّ غبار» والمدينة يحيط بها سور عظيم فتبدو سجناً كبيراً.

ولكلّ بيت سوره الخاصّ بحيث يبدو السّجن متعدّد الجدران. والأسوار لم يتوقّف بناؤها بعد، فهي ليست من الماضي فقط، وإنّما تقام في الحاضر لتمتدّ إلى المستقبل. «وإنّ الجديد منها أكثر ارتفاعاً من القديم».

ومشهد الأسوار يضايق «سهى» لكونه رمز السّجن المتعدّد الجدران الّذي أقامه عرب الخليج «للحريمات».

الطّبيعة تغادر طبيعتها

الأسوار الّتي يشكّل صدّ الرّمال أهمّ وظائفها المفترضة لا تنجح في صدّ الرّمال الزّاحفة من كلّ صوب، بقدر ما تنجح في دفع النّساء إلى خارج حقل الرّؤية. فالرّمال جيوش غلّابة «في تكاثر دائم، تهجم أينما كان، على الصّحاري الّتي زرعت، تقذف بنفسها على النّوافذ وعلى اخضرار الأشجار القليلة، نحو شوارع الأسفلت فتغطّيها والبيوت فتخترقها، وعلى السّيّارات الفخمة وهي تزاحم سيّارات الشّحن» (ص ١٦)؛ «الرّمال والرّياح الّتي تحملها وتذريها، والشّمس الّتي تكاد تصهر المعدن، والطّيور المهاجرة بالمئات تمرّ في جوّ الصّحراء وتبتعد كمن تلسعها النّار»، كلّها عناصر تضيّق الحصار على الشجرة اللّبنانيّة وتمدّها بالشّعور بأنّها تعيش على كوكب مشتعل لا يمتّ لكوكب الأرض بصلة:

«أنظر حولي، عبر البيوت الخشبيّة المطليّة باللّون الأبيض، والأشجار القليلة، وخزّان المياه، والشّمس الحارقة فوق الأسفلت. [هذه المشاهد] جعلتني أفكّر وكأنّي في محطّة فضاء» (ص ١٩).

كلّ ما في مدينة السّائل الأسود يبدو على خلاف مع الطّبيعة. حتّى الطّبيعة هنا غير طبيعيّة. العشب اصطناعيّ والحدائق الرّمليّة تصطنع من حصى ورمل، وقلّة الأشجار تعوّض بأشجار نخيل مصنوعة من المعدن أو البلاستيك. والخضرة تعاني أعسر ولادة حتّى في أشكالها الدّنيا؛ فإذا ولد العشب بعد جهد تولّى أمره الماعز. والمطر يعجز عن غسل المدينة أو إخصاب أرضها. إنّه «شتاء آخر» مختلف عن الذي ألفته في وطنها. فهو «لم يعلق على الأبنية، ولا هي امتصّته، بل ظلّت شاحبة بلون الغبار(. . .). ولمّا انقطع المطر وطلعت الشّمس لم يظهر قوس القزح، بل مئات البرغش، بسيقانها الطّويلة تتهادى وكأنّها راقصات باليه» (ص ٤٦). وحتّى النّساء يبدون غير طبيعيّات من وجهة بيولوجيّة كأنهنّ نباتات استنبتت قسراً في مشاتل اصطناعيّة أو فاكهة أنضجت قبل أوانها. وكلّ هذه التّشابيه هي تخييل فنّي تسوقه امرأة تعيش حالة انقطاع ثقافي وجداني عن مجتمع يعيش حالة بداوة ثقافيّة تفصله عن روح العصر، وروح العصر هو روحها الثّقافي. هذه البداوة الثّقافيّة تتمظهر في الارتياب بالموسيقى وفي تأخّر الصّحف عن الوصول، «لتجعل كلّ ما يحدث في العالم يبدو وكأنّه يحدث في كرة أرضية ثانية» (ص ٣٤). والحنين إلى التّواصل مع شطآن الحضارة الغربيّة يتبدّى في المتعة الّتي تتحسّسها اللّبنانيّة المهاجرة وهي تتفحّص، خلال عملها في المخزن، السّلع الأجنبيّة الواردة ومواصفاتها.

وتكتمل دائرة «اللاّطبيعي» الّذي يشكّل السّمة العامّة لحياة الصّحراء بعلاقة الشّذوذ الجنسي بين «سهى» والمرأة الصّحراويّة «نور».

«نور» هي امرأة البُعد الجنسي الواحد. الصّحراء ظمؤها الجنسي إلى المحرّم. وهي تبحث عن تفّاح الجنّة عند النّساء والرّجال في آن، وتترك جسمها «معروضاً للجنسين كقميص على حبل غسيل يثور ويهدأ كيفما هبّ الهواء».

تتأسّس علاقة الصّداقة بين سهى ونور على قاعدة تعاطف الأولى مع امرأة عاشت في مطلع صباها تجربة الحياة في مدينة مفتوحة هي القاهرة، شبيهة بيروت في انفتاحها وتواصلها مع غرب المتوسّط. ونور تعيش، مثل سهى، تجربة القهر الجنسي والكبت العاطفي في مدينة النّفط، وهي مثلها تحلم بالهجرة من مدينة النّفط الصّحراويّة.

الحريّة مدينة اسمها بيروت بالنّسبة إلى سهى؛ و«الحريّة هي القاهرة» تقول نور الّتي عرفت القاهرة طالبة، وتعيش حياة المدن بالحريّة الجنسيّة الّتي تتيحها لها. إنّ تعاطف سهى مع نور هو من نوع التّعاطف الّذي يقوم عادة بين المساجين، وهو الّذي يجعل سهى تفتح بيتها لنور وعشّاقها الّذين كانت الأخيرة تصطادهم عشوائيّاً للتنفيس عن كبتها. لكن «نور» تطوّر تعاطف سهى معها في الاتجاه الّذي ينسجم مع نزوعها الشّبقي إلى الجنسين.

وسهى، الّتي يؤثّر واقع الانفصال بين

الجنسين على علاقتها بزوجها المستغرق في عالم المال والأعمال، تعجز عن الإفلات من الشّباك وتسقط في التجربة. وتوحي الكاتبة أن الشّذوذ الجنسي ليس حالة شاذّة في مدينة الصّحراء. وهذا اللاطبيعي الجنسي يسهم في غربة سهى بوجدانها الثّقافي المميّز عن غرائب الحياة النسويّة المنطوية؛ وهي غرائب تتكشّف بعض خباياها ليلة العرس، الّتي تجمع جمهرة النّساء. والمشهد الفنّي الّذي يفترض أن يحيي الفرح، يقصي الكاتبة ويبقيها مشاهداً خارجيّاً: نساء يرقصن مع نساء رقصة تفجّر المكبوت، انتفاضات جسديّة عنيفة لا تنسجم وإيقاع النّغم الواحد أو كلمات الأغاني السّاذجة؛ «والرّقص إفريقي لا يشبه الرّقص العربي ولا الإفرنجي السّريع». ولا تفهم سهى كيف تتجاوب الصّحراويات مع أغانٍ لبنانيّة تحكي كلماتها عن «مشاوير العشّاق» في حين تبقى حياة الخليجيّات بلا مواعيد مع المشاوير.

أمّا التّناقض الأكثر بروزاً فيتمثّل في ثنائيّة الحفاظ على شكلانيّة التّقليد ممثّلاً بالعباءة والجسد الّذي يرتدي كلّ صرعات الموضة ويتزيّن بكلّ منتجات الحداثة. فإذا بالمستعبدات يظهرن في أزياء أشهر الملكات: «الفساتين رائعة الألوان وفستان الملكة ماري أنطوانيت وكليوباترا أو مدام بومبادور..».

وتضفي الأحزمة والسّلاسل الذّهبية والخواتم والعقود البرّاقة غرابة إلى غرابة المشهد. ذلك أن مظاهر الثّروة الّتي تلبسها النّساء تتناقض مع عريهنّ الثّقافي الّذي يجعل المعادن الصّفراء البرّاقة تذكّر بعقود الخرز الملوّن الّذي يطوّق أجساد النّساء الملوّنات الأكثر بدائيّة وعرياً.

ولا يستطيع المشاهد إلّا أن يطرح على المشهد السّؤال التّالي: لمن تقرع النّساء في عالمهنّ المغلق كلّ هذه الأجراس ولمن يوجّهن كلّ هذه النّداءات؟

إنّ وصف الكاتبة لجمهرة النّساء في اجتماعهنّ اللّيلي لإحياء الفرح يخرجهنّ من دائرة الجنس النّسائي والنّوع الإنساني:

«نساء كأنهنّ نوع فريد من الدّيكة، بألوانهنّ ومناقيرهنّ، أو ساحرات اجتمعن هذا اللّيل لمعرفة لون الهواء».

الوصف يؤكّد غرابة نلحظها في الفنّ الفرعوني حيث رؤوس الطّيور تحتلّ أكتاف البشر. كما يؤكّد غربة الشّخصيّة اللّبنانيّة المحوريّة عن المشهد في المفاصل والتّفاصيل. وتتناقض الحداثة الاستهلاكيّة في أثاث المنازل الباذخة مع باطن طاوٍ مغلوق على المكبوت. فالبيوت تحتوي على كلّ شيء ثمين، كأنّ كل قطعة من البناء والأثاث قد «اختيرت لتبعث المتانة والحياة الكاملة. ومع ذلك فالبيت منقوع في الوحدة» (ص ٤٠). وباختصار يؤكّد المشهد الصّحراوي في شتّى جوانبه الطّبيعيّة والميكانيكيّة والفنّية والثّقافيّة والجنسيّة هويّة الآخر النّافي للذّات اللّبنانيّة وروافدها الثّقافيّة التكوينيّة المميّزة.

والسّؤال هو: ما الّذي يجعل المثقّفة اللّبنانية «سهى» الّتي تعي أنّها عربيّة وتتوقّع أن تشاهد بعض صورتها على الأقل في مدينة الصّحراء العربيّة تعيش حالة غربة قصوى فيها وعنها، بينما نجد المرأة الأميركيّة منمذجة في «سوزان» تتلاقى مع ذاتها الأنثويّة المغتربة في أميركا على أرض المدينة ذاتها الّتي تغرّب اللّبنانيّة ـ العربيّة سهى؟

هل نقول في مقام الإجابة إنّ الأميركيّة سوزان قد ذهبت في سفرها الحضاري إلى نهايات الفردانيّة المستقلّة القصوى فاشتاقت الخروج من ضمير المتكلّم المفرد إلى ضمير الجماعة وبدايات البداوة: حيث الاهتمام بالآخرين، واتّقاد العواطف والكرم الّذي يسخّف الملكيّة الفرديّة لاسيّما في حالة العشق الجنسي الّذي يدفع البدوي إلى أن يسفح عطاياه وهداياه على أقدام المعشوق كما يفعل «أحمد» و«معاذ» وغيرهما مع سوزان، فتنتشي وتستعيد أهمّيتها المفتقدة في أميركا، ولا ينسيها كلّ ذلك حلم تحقيق الثّروة الشّخصيّة على الطّريقة الأميركيّة؟

وهل نقول في المقابل إنّ اللّبنانيّة، سهى، هي المرأة التي أفلتت من الضّمير الجماعي القبلي الذّكوري وأنها تنظر إلى الماضي التّقليدي في غضب وأن مدينة النّفط الخليجيّة تعيش موت الماضي في الحاضر؛ ولهذا فهي تكرهها وتهيّئ أجنحتها الملسوعة بنار تخلّفها للإقلاع في اتّجاه الزّمن البيروتي أو الغربي؟

كلّ ما في الرّواية يؤكّد أنّ المسافة المباعدة بين اللّبنانيّة والمدينة الصّحراويّة مسافة ثقافيّة. فالصّحراء هي مبدأ الحسّيّة والغزيرة. وأمّا القادمة من بيروت فإنّها تحمل معها بصيرتها وحواسها المثقّفة وتُصدَم لهذا الفارق بين مدينتين عربيّتين وإنسانين عربيّين.

الإنسان الصّحراوي يعيش حياة «محورها الأشياء ولا جوانب». وأبعاده الضّامرة تجد معادلها الخارجي الطّبيعي «في مناخ ينقسم إلى فصلين لا إلى أربعة فصول» كالمناخ الّذي اعتادته الكاتبة ـ البطلة المتعدّدة الأبعاد.

والبُعد الحسّي يؤكّد نفسه في الدّور المكثّف الّذي تمارسه حاسّة الشّمّ بشكل خاصّ. فالرّجل الّذي لا يستطيع رؤية المرأة، يتشمّمها؛ فالنّظر المحرّم يقوّي عنده هذه الحاسّة. والرّواية حافلة بالأمثلة الّتي تؤكّد هذه الفرضيّة: فـ«سهى» المختبئة من المفتّش في صندوق الكرتون تخاف حين تشمّ رائحة عطرها الخفيف، «فلربّما كان المفتّش مزوّداً بحاسّة شمّ فظيعة». والمشعوذة «صيته» تعطي النّساء سائلاً إذا قطرن منه للرّجل قطرات قليلة في شرابه راح يجري ويتشمّم المرأة كالجرو. والنّساء يكثرن من رشّ العطر على أجسادهنّ لأنّه يخاطب الحاسّة الوحيدة الّتي يمكن مخاطبتها في الرّجل وسط غياب وظيفة العين عن مجال الجماليّة الجنسانيّة. وحين تلحظ والدة «نور» أنّ ابنتها الضّاربة في بيادي التّيه الجنسي تكثر من استعمال العطر، تعظها بالقول: «الطّيب يا نور العيون نوع من الزّنا، يشمّه الرّاجل

وتحرّك نفسه». و«نور»، الّتي لا يخفى الأمر على مثيلاتها اللّواتي يتوسّلن العطر شيفرة تواصل سرّي يذيع هويّة الجسد المستور، تجيب في سرّها «يا ريت».

ومعاذ ذلك البدوي الخشن المندهش لنعومة جسد الأميركيّة الحريري يمسك حتّى بقدمها يشمّها ويتمتم كوثنيّ يتوجّه بالصّلاة إلى وثن الجسد: «أزكى من العود والبخور». والمدينة الصّحراويّة العجيبة لها، هي الأخرى، رائحتها الخاصّة المميّزة: إنّها رائحة الرّطوبة الصّادرة عن المكان والمفصحة عن قِدَم نركد في الزّمان.

ورائحة العفونة تضايق «سهى» وتضيف إلى شعورها بأنّ الحياة في مدينة النّفط ليست طبيعيّة.

مرّة واحدة يتغيّر المشهد الصّحراوي الواحد. ويهدي العبن سجاداً من الأقحوان الأصفر والأبيض وزهوراً بلا أسماء.. ولكن «لم تكن الألوان هي التي زادت من دقّات قلبي.. إنّما الرّائحة... رائحة أريج عطر قويّ وجديد وغريب على حاسّة الشمّ.. اقتربتُ أقطف اقحوانة. وجدت نفسي أدني ورقاتها من فمي وأعلكها، ارتبطت حاسّة الشمّ بحاسّة الذّوق».

«سهى» تستمتع بالمشهد الطّبيعي لكن ليس مع زوجها - فالزوج تزوّج الأعمال - وإنّما مع عشيقتها «نور». وهكذا فإنّ المشهد الطّبيعي اليتيم في الرّواية يقابله اللاّطبيعي في العلاقة الجنسيّة بين امرأتين تحتلاّن نقطة المركز من المشهد الطّبيعي.

* * *

تقنية الزّوايا المتعدّدة

تضيء حنان الشّيخ المشهد الصّحراوي الاجتماعي - الثّقافي لا من زاوية اللّبنانيّة المهاجرة «سهى» فحسب، وإنّما من ثلاث زوايا إضافيّة تتوزّعها شخصيّات نسائيّة ثلاث: الأميركيّة «سوزان» والعربيّتان الصّحراويّتان «نور» و«تمر». وهكذا جاء المشهد الصّحراوي متكاملاً، وأضفى على الرّواية شموليّة وواقعيّة وموضوعيّة وتنوُّعاً لجهة تعدُّد الزّوايا الثّقافيّة الّتي يتكشّف الواقع من خلالها.

وبالرّغم من أنّ لكلّ من هذه الشّخصيات رؤيتها وتجربتها المستقلّة، فإنّ الكاتبة تمكّنت من توحيد حبكتها الرّوائيّة بسلك العلاقة الّذي يربط بين «سهى»، الشّخصيّة الأكثر محوريّة، والشّخصيّات الثّلاث الباقيات، بطلات الحبكات الثّلاث الأخرى المتّصلة بسهى والمنفصلة عنها في آن.

وهكذا نجحت حنان الشّيخ في تحقيق جدليّة انفصال واتّصال بين الشّخصيات الرّوائيّة الأربع. فبينما تجوع عين «سهى» المثقّفة للمشهد الجميل المتنوّع والألوان المتعدّدة وتهفو قدماها إلى السّير على أرض المكان الاجتماعي العام، فإنّ نور اليمنيّة تكتفي من المكان بمساحة سرير يضمّ جسدين: فتضحك في بيت «سهى» واحة متعتها، وترثي ذاتها في بيتها صحراءِ ظمئها المحروسة.

إنّ «نور» تجسّم النّمط الشّائع من النّساء الصّحراويات اللّواتي تراهُنّ اللّبنانيّة المدينيّة فتتذكّر «نوعاً من الخنافس السّوداء الّتي تدقّ بجسمها كلّ النّهار واللّيل، عندما تشعر بحاجتها للجماع».

لكنّ الصّحراويات لسن كلهنّ «نور»؛ ولو اكتفت الكاتبة بها ولم نُحي النّمط المضادّ متمثّلاً بالصبيّة الواعدة «تمر»، لكانت روايتها أقسى هجائيّة روائيّة كُتبت عن الصّحراء ومدينتها المسخ.

فالخليجيّة «تمر» ترمز إلى شجرة البلح في موسم النّضج والعطاء وترمز أيضاً إلى الأصالة الّتي تكملها مفاهيم حضاريّة معاصرة تتلقّاها من نموذجها الحضاري النّسوي «سهى»، وهي معلّمتها في «جمعيّة الشّابّات والنّساء في الخليج» وتضيف إليها التعلّق بالأرض والتفهّم لحياة الصّحراء والرّؤية الباسمة إلى مستقبل حياة المرأة الخليجيّة.

إنّ «تمر» لا تنحني أمام العجوز الّذي يسوق النّساء بعصاه بل تنصب قامتها في وجهه وتنهره (ص ١٩٧ - ١٩٨). وهي تصرّ على الحصول على «رخصة مشغل يكون على اسمها» (١٩٨)، وتحصل على ما تريد، وتدير مشغلها بنجاح يعطي مصداقية لعزمها على بناء شخصيّتها المستقلّة بأداة العمل الاجتماعي.

البدوي وصحراؤه من وجهة المرأة الأميركيّة: الأضداد تتلاقى

الحبكة الثّالثة في رواية حنان الشّيخ محورها الأميركيّة «سوزان» الّتي جاءت إلى الصّحراء مع زوجها «ديفيد»، والعلاقة بين الزّوجين هي في خريفها الأخير. وفي عري الصحراء لا في زحمة مدينتها، تكتشف الأميركيّة أهمّيتها كامرأة فرد. إنّ أوّل ما يلفت «سوزان» في صحراء العرب هو «اهتمام النّاس بالآخرين» واحتفاؤهم بهم وبسط موائدهم لهم. وإقبال الرّجال الجنسيّ عليها، والحفلات الباذخة الّتي يقيمها من أجلها أصحاب الأجسام الفتيّة المكبوتة الّذين يدفعون أيّ ثمن وكلّ ثمن لتفريج المكبوت الجنسي، تحقّق للأميركيّة المندهشة «حلم ألف ليلة وليلة».

إنّ «سوزان» هي واحتهم الوارفة، موضوع هوسهم وعنوان خطابهم. و«معاذ» الصّحراوي هو رمز هؤلاء الفتية المجوّعة إلى الجنس، والّتي يضفي حرمانها على الجسد النّسائي المحرّم صفة المقدّس.

إنّ جسد الأميركيّة الحريري يطلق البدوي خارج مدار رماله الخشنة فيمرّ بيده على الجسد وينتشي، ويمسك حتّى بقدمها يتشمّمها ويشمّ فيها رائحة المسك والبخور وشذا الياسمين. ويبقى البدوي في كليته مشدود الوتر حتّى يلتقي جسده جسد المرأة الشذيّ الحريريّ، فيرخي أشرعته ويقول للمرأة الحريريّة «إنّها من حور الجنّة اللّواتي يعد الله المؤمنين بهنّ». ثمّ يتابع طقوس عبادة الجسد فيشعوذ بكلام لا تفهمه الأميركيّة لأنّه يبعد عن اللّغة ويغدو طلاسم سحريّة تصعد

من سراديب الغريزة ولا تدرك اللّغة.

والأميركيّة الّتي لا تفهم كيف يصعد اللّعب الجنسي إلى هذا العلوّ القدسي تضحكها المفارقة. وضحكها يستفزّ العابد المتعبّد لوثنها الجسدي إذ يخرق جلال تسابيحه وجدّيّة توجّهه وقدسيّة صلاته، فيثور. وعندها فقط تتأكّد الأميركيّة أنّها «مارلين مونرو الصّحراء» كما أسماها الصّحراويّون، وتسير وهي تفكّر بصوت عالٍ «إذا تحرّكتُ أهجت، وإذا سرتُ أهجت، وإذا تكلّمت فهناك من يجمع كلماتي كأنّها قبلات».

وما بين «معاذ» و«سوزان»، الصّحراء والمدينة، شوق النّقيض إلى نقيضه. إن «سوزان» تختلف عن زوجته والنّساء الصّحراويات اختلافَ الجنّة بأنهارها عن أرض الخراب الصّحراوي. والمدينة الأوروبيّة التي تأخذه إليها «سوزان» هي، بالنّسبة إلى «معاذ»، الأجمل والأقرب إلى مثال الجنّة. أمّا «سوزان» فإنّها لا تجد نفسها في المدينة الأميركيّة الباردة القلب الّتي تحيلها إلى «نقطة بين الملايين»، وإنّما تجد جنّتها في الصّحراء حيث يمكنها أن تكون «المرأة الوحيدة» و«واحة خضراء وارفة في هذا القحط». الصّحراء تدلّلها وتشعرها بأهمّيّتها كامرأة كلّ دقيقة، أما المدينة الغربيّة فترهقها بالكدح اليومي خارج البيت وداخله. وشمس الصّحراء الّتي لم تحتمل «سهى» عدوانيّة لسعها، تمدّ قلب الأميركيّة القادمة من الصّقيع المناخي والعاطفي بالدّفء لأنّها «تصنع الرّبيع في عزّ الشّتاء...».

لكن المدينة (الّتي كانت «سوزان» مدخل «معاذ» إليها) تصيب من البدوي مقتلاً. تعطيه السفلس، ذلك الوجه الآخر للتيه الجنسي الّذي لم يفطن إليه البدوي. وحين ابتلي به أخفاه عن زوجته الحامل فأورثه لها ولابنه.

فهل كان الهوس الجنسي هو مصدر بلوى الرّجل الصّحراوي أم هي المدينة الأجنبيّة التي نقلت إليه المرض؟ أم أنّه التردّي الّذي لابدّ منه حين تلتقي البداوة في احتفائها المضخّم بالجسد مع مدينة تبذل الجسد للمال وتبتذله وتجعل من وعد المتعة مصيدة مميتة؟!

إنّ «سوزان» لا تعفي نفسها من المسؤولية عمّا آل إليه معاذ وعائلته، لكنّها لا تستطيع أن تفكّ من عنقها السّلسلة الذّهبيّة لتقدّمها هديّة للصّغير المريض كما علّمتها عادات العرب. أي أنّ عاشقة البادية لم تستطع أن تفارق - ولو في أكثر اللّحظات استثارة لإنسانيتها - نزوعها المادّي النّفعي الأناني رغم كل ما جنته من الكرم الذّهبي الّذي أحاطها به فتيان العرب.

ومن جهة ثانية لم يستطع «معاذ» رمز البداوة في عاطفيتها وبراءتها الشقيّة أو شقاوتها البريئة أن يتخلّى عن تكوّنه الثّقافي الرّائي إلى المرأة بوصفها «معملاً ينتج الأطفال، وكائناً خُلق لمتعة الرّجل، لا لذاته. وهو يفقد رغبته في «سوزان» حين تأخذ المبادرة الجنسيّة؛ وحين تصرخ بالمتعة يستعيذ منها بالله قائلاً: «هالحرمة خنثى، لا راجل ولا أنثى».

ختاماً، يمكن القول إنّ حنان الشّيخ قدّمت عملاً يغني التّقليد الرّوائي النّسوي العربي، والرّواية العربيّة بشكل أعمّ. وقد تمكّنت من نسج بنية روائيّة عضويّة رغم تعدّد الحبكات بفضل خيوط مشتركة تخلّلت الحبكات الأربع وجمعتها حول مركز الشخصيّة الرّوائيّة الأكثر محوريّة في الرّواية وهي شخصيّة اللّبنانيّة سهى..

ولا يعوز حنان الشّيخ القدرة على محاكاة اللّهجات المحليّة الصّحراويّة الّتي عزّزت الرّوح الواقعي في الرّواية وأضافت إلى مصداقيّة التّجربة، وإن كان يؤخذ على الكاتبة إسرافها في استخدام العاميّة اللّبنانيّة بحيث وجدناها تنحدر بها أحياناً إلى مستويات محلّيّة تقصر عن إدراك وعي القرّاء العرب من غير اللّبنانيّين.

حضور اللحظات ... شعريا (*)

ماجد السامرائي

قد لا يجد القارئ نفسَه مع كتاب ذي حدّين - كلاهما قاطع - كما يجدها مع هذ' الكتاب:

- فهناك «حدّ القراءة» التي يقدّمها النّاقدُ للشّاعر..

- وهناك «حدّ قراءة» الشّاعر نفسه للوجود والأشياء.. للكون والإنسان..

والقراءتان معاً تتّصلان في حدّ.. وتنفصلان في آخر.

- فأمّا اتّصالهما فهو في «حدّ القراءة»: قراءة الكلمات للكلمات.. وقراءة الكلمات للأشياء، وللوجود بكُلّيته.

- وأمّا افتراقهما ففي «منطقة القراءة» التي يعتمدها النّاقدُ للشّاعر و«الحلميّة» التي يعتمدها الشّاعرُ للأشياء.

ولكنّنا، في الحالتين، نجد أنفسنا أمام عمل شعري/ نقدي يحقّق التوازنَ للعالم بحدّيه: الكوني والشّعري من خلال ما يمكن أن ندعوه: «توازن القراءة». لذلك يجد هذا القارئ نفسَه مدفوعاً إليه بحسّه وعقله، في قراءة لابدّ لها من أن تُصمّم نفسها وإلاّ ضاع خيطها بين نَوْلَيْن: النَّوْل الّذي ينسج عليه الشّاعر، والآخر الذي ينسج عليه النّاقد «قراءته» نصوصَ الشّاعر.

(*) محمود البريكان، دراسات ومختارات (لعبد الرحمن طهماري)، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩



هل تبرّر لنا مثلُ هذه المقدّمة دخولَ العالمين/ الوجوديْن كُلّاً باسمه، ومن خلال هذا الاسم؟

لعلَّ هذا هو ما يسعف هذه «القراءة» التي تحاول تشكيل حيثيّاتها على «القراءة الأخرى» التي قدّم لها عبد الرحمن طهمازي **مختاراته** هذه من قصائد محمود البريكان ـ وإن كان هو بذاته ما يجعل هذه «القراءة» تتداخل.

* * *

لا تتّخذ قراءة طهمازي لشعر البريكان ـ المبنيّة أساساً على النّصّ، والمنطلقة من داخليّته في ما تؤسّس من رؤية ـ سبيلَ التّفسير والتّأويل فحسب، وإنّما تجعل من النّصّ أيضاً «معرفة جديدة» به، انطلاقاً منه. فإذا كان ما أراده الشّاعر في نصّه هو توليد المعنى وبالتالي تأكيده، فإنَّ قراءة طهمازي له تتضمّن محاولة للكشف عمّا يضمره النّصّ، أو يتفجّر به من تساؤلات، سواء ما كان من هذه التساؤلات مواجهةً لحقيقته اللّغويّة، أو مواجهة للعالم.. أو في مواجهة معناه (المتحقّق أو المؤوّل ـ ما معنى كونه «نصّاً» و«نصّاً شعريّاً»؟»)

بدافع من هذا تغادر قراءة طهمازي «شعريّة القصيدة» لتقرأ «شعريّة الفكرة» أو «الموضوع»، متأمّلة في عناصره، محلّلة مكوّناته في ما تتّخذ من بنية عميقة. فاكتشاف «الوجه الإبداعي» للنّصّ الشعري يقوم عنده على الكشف عن الأصول التي بنته، أو بُني عليها. فهي قراءة تؤسّس نفسها على النّصّ وتقول ما تقوله من خلاله؛ وقد تطلّب هذا من النّاقد تأمّلاً في «تكوين» النّصّ، دعاه إلى اختراقه عموديّاً بنظرة تخطّتْ كلّ ما هو سابق على القراءة وما تدفع إليه من تأويل.

وإذا كان «عدم نسيان النّصّ» هو ما يؤكّد عليه طهمازي في قراءته هذه، فإنّه يؤكّد ـ وفي المستوى ذاته ـ «أنَّ أقوى ما في القول النثري على الشّعر هو الإحالة على الشّعر..» (ص ٦). وقد جاء البحث في «سيادة الفراغ» العنوانَ الرئيسي لهذه «الإحالة» انطلاقاً ممّا لشعر البريكان من «شخصيّة أصيلة ومبتكرة في شعرنا الحديث» (ص ٨).

أمّا تشكيل القصيدة عنده فإذا كان وعيه فيها ينضمّ إلى عاطفته ـ كما يذهب طهمازي في تحليله ـ فإنَّ صورته «لا تحتمل التمويه ولكنّها توجّه التّأويل وتراجع الدلالات الممكنة» (ص ٢٠). فقصيدة البريكان محكومة بعنصرين، محرّكين لها، ومتحرّكين بما يكون لهما، في رؤيا الشّاعر، من دلالات الوجود، ومن دلالات في الوجود؛ أعني بهما: الإنسان والزّمن.

* * *

الإنسان في قصيدة البريكان يعيش اغترابه (أو لنقل: غربته الذاتيّة)، وكلّ ما يهمّه هو أن يَعْرِفَ ذاته، ويُعرِّف بهذه الذّات حرّيّته في هذه «المعرفة» التي هو في عودة دائمة إليها.

وهو إنسان محكوم بغريزته كما هو متمثّل بإرادته، ومتمثّل لهذه الإرادة التي تصله دائماً بالرُّؤية، وبالموقف، وتندفع به «اندفاعاتٍ عاقلة» باتّجاهات الوجود وفي الوجود.

ونجد الشّاعر يعمد أحياناً إلى بناء هذا «الإنسان ذاتاً» أو ينتهي به إلى «القبول» وكأن لا شيء له في هذا الوجود سوى طبيعته الإنسانيّة، وحياته، وحرّيّته.. (نتمثّل هذا في قصائد مثل: «أسطورة السّائر في نومه»، «أغنية حبّ من معقل المنسيّين»، «حارس الغفار»..).

لكن السّؤال هنا هو: هل يختار البريكان لإنسانه ما يختاره هو لنفسه؟.

إنّه يضع هذا الإنسان في «طبيعة متحرِّكة» يحرِّكه بها ـ قانوناً ـ ويحرِّكها به ـ إرادةً ـ، ولكنّ هذا الإنسان يبقى تلك «الحالة الفرديّة»: ذاتاً، وإرادة، وواقعاً ينضمّ إليه في حدود رؤاه هو. والوجود ـ وجود الإنسان ـ على هذا النحو لا يقوم على رفض الآخر، بقدر ما يأتي تأكيدُ الذّات، أحياناً، من خلال هذا «الآخر» وبه وفي حركة تقدّم منه وجوداً/ موجوداً بدلالة «الشيء» أو «الصلة» التي تنعقد له (بحكم الصدفة أحياناً) بهذا الآخر (كما في «أسطورة السّائر في نومه» و«أغنية حبّ من معقل المنسيّين»). ولكنّه، حتّى في هذا، يبني عالماً مختلفاً عن عالم «الآخرين» الذي قد يكون مؤتلفاً ولو في تشكيلاته الظاهريّة.

من هنا ما نجده في «إنسان» البريكان هذا: اقتناص اللّحظة ـ لحظة الوجود ـ وبناء هذه اللّحظة في الوجود ـ وهي لحظة يحاول فيها تقييد الأوابد في سبيل ما يكون لها/ أو تحاول تكوينه من «زمن». فالزّمن عنده «سيل مستمرّ»، وهو، بجريانه هذا، يشكّل «مرآة للمكان».. فهو يشحب، أو ينسحب.. وقد يتقدَّم أو يتراجع.. ويومض، أو يسحب اللّيل إليه وينسحب به. فهو في محاولة دائمة لمغالبة قانون الزمن بلحظته الزمنيّة/ الذّاتيّة التي يعمل من خلالها على أن يرسم ما يمكن اعتباره لحظة وجود يفرزها التأمُّل في الأشياء.

* * *

ليست للزّمن عند البريكان «تجلّيات المكان» كما هو الحال عند السيّاب مثلاً. بل إنّ علاقته بالزّمن هي علاقة شعريّة بين «مطلق» ـ يمثّله الزّمن ـ و«حياة» تسبح فيه. إنّه زمن نسبي أيضاً، إنْ كانت حركة الإنسان متكوّنة داخله، فهي ليست متكوّنة من داخله. لذلك فإنّ الزّمن عنده هو اللّحظة الحاضرة، ونجده لا يتضمّن أيّ هجوم على الحياة. إنّ قصيدة البريكان تمنحها الإحساس بالزّمن في كونه «لحظة تشكّل»، إنْ كانت تبدأ من الآن فإنّها نتيجة مراقبة وتأمُّل. وهو في علاقته هذه بالزّمن لا يصغي إلى أيّ صوت من أصوات الماضي داخله (كما هو الحال عند السيّاب أو أدونيس، حيث الماضي يغذّي الكثير من رؤاهما وتجاربهما ومواقفهما الشعريّة فيها...)

من هذه اللّحظة، أو مجموعة اللّحظات التي يشكّلها الزّمن عنده (وأحياناً نجدها لحظات هاربة)، يحاول البريكان القبضَ على ما يصله بالأشياء، والمواقف، والحالات. ولعلّ هذا هو ما يتيح له أن يتحرَّك بالزّمن «حركة إراديّة» لا العكس. وهو من خلال قبضه على هذه اللّحظة أو اللّحظات الزّمنيّة كمن يدعونا إلى التأمُّل في حياة الإنسان وفي مسار وجوده.. فهما عنده يسيران في تتابع فيحايث العالم في ما له فيه من رؤيا العبور والغياب. فالعبور والغياب هما أساس هذه اللّحظة/ اللّحظات الزّمنيّة عند البريكان. وحين نشير إلى «اللّحظات الزّمنيّة» هذه فإنّنا نشير إلى «حالة التتابع» التي تُشكِّل الزّمنُ عنده أفقيّاً. وأمّا علاقة الإنسان به فهي علاقة تجاور ومحايثة، بينما يرسم تشكيل الصورة في هذا كلّه «فضاءَ المعنى».

في هذا «التّتابع» (الّذي تشكّله زمانيّة اللّحظات) يركِّز البريكان، في قصيدته، على العلاقة المتحقّقة عنده باستمرار: الإنسان/ الذّات، والإنسان/ الأشياء (وأحياناً الآخر ـ الّذي يحايث ما له من وجود، وإنْ كانت هذه المحايثة في نطاق الحلم أحياناً). ولكنّه في جميع الحالات، يظلّ في «لحظة الحضور» لا في «تاريخيّته». وإنّ ما يحرِّك هذه العلاقة ويتحرَّك بها هو «التأمُّل» فيها لا الانفعال بها. فكأنّ التأمُّل عنده هو أصل كلّ صورة ـ وهي صورة لا تأسر الحواس (كما الصورة السيّابيّة) وإنّما هي صورة تدعو إلى التأمُّل في الأشياء، والمواقف، والحالات، التأمُّل الّذي يمنحنا تصوُّراً عن الوجود الّذي يتحرَّك فيه من خلال «صورة الوجود» التي يبنيها. زد على ذلك: أنّ صوره الشعريّة هذه لا تربطنا بعالم ثابت. إنّها تمضي بـ «إنسانها» (وبالتالي: بنا نحن كمتلقّين) إلى الارتباط، ولو تأمُّليّاً، بصيرورة ما، باحتمالٍ ما، أو بتغيّر (مرتقب أو غير مرتقب).

* * *

هل أردت القول، من هذا كلّه، إنّ حلم الشّاعر، هنا، هو حلم يتقدّمه؟ كذلك هو حلم يهيّئ مكاناً للسكنى (الوجود). ولذلك لا نجده «ينفعل» بشيء لأنّ الانفعال ينحدر عمّا هو «ثابت» أو مؤسَّس» (في النّفس أو الذّات) بينما البريكان شاعر يسكن صوتَه ـ إذا صحّ التّعبير ـ وقوسُ صوته مشدود بين فراغين: فراغ ينطلق منه.. وآخر يمضي إليه. أمّا المكان فإنّه ليس سوى نفسه أو ذاته وليس جزءاً من «واقع».

من هنا يمكن أن نجد للفراغ الّذي ترى الدّراسة سيادته معناه الوجودي. فهو، وإن لم يكن سوى «الهرب على الأرض وفي الزّمان والحضور على ورقة» (ص ٢٩) فإنّه يجسّد مثالاً إنسانيّاً يؤسِّس هويته الذّاتية بكلّ ما يعيش من عمق، أو يحسّ به من تفرّد الوجود. أمّا حركيّة الوجود في بعد وجود الإنسان هذا، فهي حركيّة تعبير عن طاقة وإمكان أكثر ممّا هي نقل لواقع.

إلاّ أنّنا يمكن أن نذهب في القول مذهباً آخر: إنّ هذا «الفراغ» ناجم عن التّأمّل في اللّحظة الزّمنيّة بعيداً عن أيّ «زمان آخر» ـ وهو ما يدعونا إلى قراءة نصّ البريكان الشّعري من داخل بنية النّصّ. ذلك أنّ العالم الّذي يكشف عنه ويكاشفه، أو يستوعبه، كامن فيه لا «واقعٌ خارجه».

* * * *

ومادامت المقارنة بين البريكان والسيّاب قد أخذتنا ـ كما أخذت دراسة طهمازي ـ إلى أكثر من مجال شعري.. فإنّ الاستمرار فيها يساعد أكثر على تبيّن ملامح قصيدة البريكان.. فلنمضِ في المقارنة، ونأخذ «اللّغة» هذه المرّة:

فإذا كانت علاقة السيّاب باللّغة تشبه علاقة الشّاعر الجاهلي بلغته ـ أي أنّها عنده

«طريقة وجود ومكان إفصاح عن الوجود». «فهو مقيم في كلماته» (على حدّ تعبير أدونيس). فإن ما يعني البريكان من اللّغة، هو ما تحمله عنه من دلالة المعنى. ولذلك فهي تبدأ عنده ـ كما قصيدته ـ بالغياب لتنتهي بحضور لا يمثل في حقيقته إلاّ غياباً آخر. وهو في هذا، كموقف وجودي، نقيض السيّاب، الّذي يبدأ «حضوراً» أو «ممّا هو حضور»، فإذا ما انتهى إلى «الغياب» أعاد حضوره مجدّداً بالحياة الّتي تنبعث من موتها.

وإذا كانت سمات الحداثة عند البريكان تتشكّل في هذا الانتقال بالقصيدة الجديدة ـ قصيدته ـ «من الفصاحة اللّفظيّة إلى بلاغة المعنى، من الاهتمام المفرط بهياكل الألفاظ ودلالات الاستعارة المضاعفة إلى العناية بعالم تعلّق عليه الكلمات وتختبر صلاته اللّغويّة من غير أن تستحوذ على مكانه وزمانه»، فلأنّ الشّاعر يأتي القصيدة بعَدته الّتي هي: «عري القلب وراء العقل الشّعري» متجنباً «ادّعاءات الألفاظ الّتي تتفاوت مع الحقيقة» (٢١). وهذا ما يشكّل ـ في حال المقارنة ـ لقاءً مع السيّاب في جانب، ومفارقة عنه في جانب آخر.. (وهو ما يحتاج إلى بحث أطول ليس هنا مجاله).

* * *

قد يشعر قارئ البريكان بتلقائيّة قصيدته.. ولكنّها ليست تلك «التّلقائيّة العفويّة» وإنّما هي تلقائية المهارة الشّعريّة. فهناك أكثر من منحى للقول/ المعنى عنده.. وهناك تحوّلات تتمّ، داخل القصيدة، هي بعض من معطيات هذه المهارة الّتي يتّسم بها عمله الشّعري. حتّى لأحسب أنّه لو استمرّ في تنمية اتّجاهه هذا (كما بدأه في الخمسينات) لأحدث به انعطافة مهمّة في الشّعر العربي الجديد. ولعلّ هذه الإشارة، بذاتها، تحملنا على التّنبيه إلى «ثقافة الشّاعر» التي لها أكثر من رافد أساسي. وقد حدّدت دراسة طهمازي ذلك ضمناً ـ وهي الدّراسة التي تظلّ محتفظة لنفسها بشرف تقديم شاعر مهمّ كالبريكان.

أوهام الحكايةَ وحكاية الأوهام(*)

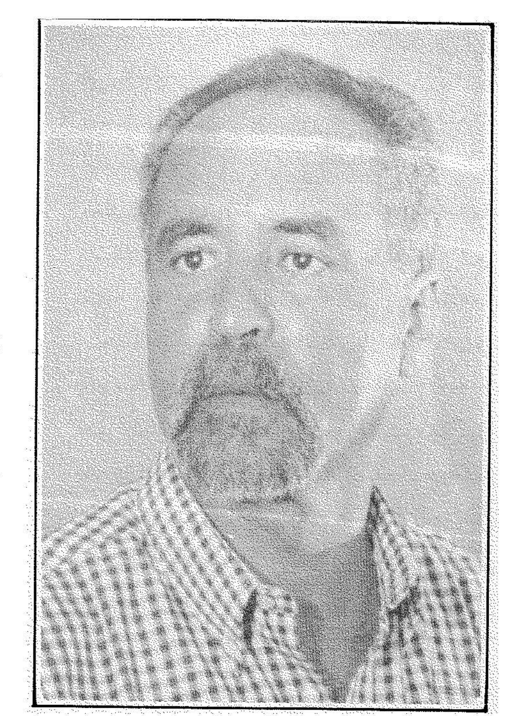
عبد الرحيم العلام

في سياق تتبُّعي لِما تفرزه السّاحةُ الإبداعيّة المغربيّة، قرأت روايةَ الكاتب أحمد المديني **حكاية وهم** قراءةً أولى ثُمّ طرحتها جانباً. لم تُثِرْ فيَّ تلك القراءةُ الأولى ما سوف تثيره فيَّ قراءاتي البَعْديَّة لها، فقد تمكّنت في هذه «المرّات» البَعْديَّة من تجاوز العتبة الأولى للنصّ؛ وهي تقريباً الشّروط نفسها الّتي تفرضها علينا، مثلاً، قراءةُ نصّ **المباءة** لعزّ الدّين التّازي، كيْ لا أقارن **حكاية وهم** بـ**رامة والتّنين** لإدوار الخرّاط.

أُمهّد بهذه «الشّكوى» لأشير من خلالها إلى كون **حكاية وهم** نصّاً روائيّاً تخييليّاً يفرض شروطاً متعدّدة لقراءته، على خلاف بعض النّصوص المغربيّة الأخرىَ الّتي تمنح نفسها بـ«سهولة». وهو السّبب، ربّما، الّذي لم يجعل هذه الرّواية تحظى حتّى الآن بترحيب النّقد والتّحليل الأدبيّين لها...

لا تدّعي قراءتنا لهذه الرّواية الإلمام الشّامل بها وبأسرارها، وإيحاءاتها، ولُعَبها، وخداعها السّردي والحكائي، ولاسيّما أنّ **حكاية وهم** تنفتح على ما هو شعري ونفسي وتيماتي ورمزي. إلاّ أنّ ما لا تنتبه إليه مثلُ هذه النّصوص الإبداعيّة الملغزة، سرديّة كانت أو شعريّة، هو كونها لا تضع في اعتبارها طبيعةَ المسافة الحاصلة بين «الجيل الجديد» من

(*) أحمد المديني، **حكاية وهم** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢).



القرّاء، وذاكرة المبدع التّاريخيّة أساساً؛ وهو ما يطرح دائماً على مستوى التّلقّي «صعوبةَ» الفهم والتّأويل، وصعوبةَ الإدراك المرجعي لرموز النّصّ وذاكرته.

وإذا كان المتن الرّوائي الثّمانيني بالمغرب قد حقّق قفزاتٍ نوعيّةً على مستوى التّراكم والتّجريب وتنويع مغايرات الرّواية، فإنّ المتن التّسعيني، في بداياته هذه، يؤشّر بشكل واضح إلى استمراريّة التّجربة الرّوائيّة الثّمانينيّة، بالحسّ والإيقاع ذاتهما، تقريباً، الرّهينين بالفضاء الإبداعي العام؛ وهو الفضاء الّذي يهيمن عليه تصوُّرُ الكاتب لقضيّةِ الكتابة الرّوائيّة، أكثر من تصوّر المجتمع لما ينبغي أن تكون عليه هذه الكتابةُ.

ومن بين أهمّ الخصائص العامّة الّتي تطبع سيرورة الكتابة السرديّة المغربيّة في بعض نماذجها، نجد حضور مرجعيّة بِنْيَتَي التّقاطع والامتداد، سواء في شكل الكتابة أو في طبيعة مكوّنات المحكي: (نتذكّر، هنا، ذلك التّقاطع والامتداد النّصّي بين **الخبز الحافي** و**زمن الأخطاء**، بين **كان وأخواتها** و**دليل العنفوان**، بين **مجنون الأمل** و**تجاعيد الأسد**، بين **سلخ الجلد** و**لعبة النّسيان**، بين **أحلام بقرة** و**ذيل القط**، ثمّ بين **الجنازة** و**حكاية وهم** وغيرها من النّصوص..)[1]. ويأتي هذا التّقاطع والامتداد في إطار هَمٍّ جماعيّ للبحث عن النّصّ الكلّيّ المُرْتَجَى؛ وهو ما يتوخّاه أحمد المديني نفسه، من خلال ما أتجرّأ بنعته تجاوزاً بـ«ثلاثيّته الرّوائيّة» المتضمنة خاصّة لـ **وردة للوقت المغربي** و**الجنازة** و**حكاية وهم**.

لذلك، فإنّ كُلّ قراءة لرواية **حكاية وهم** لابدّ أن تأخذ في اعتبارها توازي هاتين البنيتين (أي التّقاطع والامتداد) في تجربة أحمد المديني الرّوائيّة: [امتداد صور الفضاءات (فضاء الموت - فضاء المدينة - فضاء الحلم والوهم - فضاء السّيرة)، امتداد صور الرّموز - وغيرها كثير].

لقد سبق لناقد عربي أن أشار في قراءته لرواية **وردة للوقت المغربي** إلى أنّه لو خُيِّرْنا بين أن نتناول هذه الرّواية من جانبها الشّكلاني، أو من جانبها الآخر المضموني، لما تردّدنا في اختيار الأوّل، رادّاً ذلك إلى طبيعة اللّغة ودورها في هذا النّصّ[2]. فإذا كانت قضيّة الشّكل الرّوائي قد فرضت نفسها على مستوى القراءات السّابقة لرواية **وردة للوقت المغربي**، أو لغيرها من روايات الكاتب، فإن هذه الرّواية الجديدة لا تلغي، بدورها، «هذه القاعدةَ»، بل تدعو إليها وتفضح تَمَفْصُلاتِها، بناء على لعبة مكتنهة، هي لعبة الكتابة عموماً، ومن خلالها لعبةُ السّرد خاصّة، وإن كانت هذه اللّعبة لا تنفرد بدلالات النّصّ الظّاهرة والمتخفية.

في هذا السّياق نفسه تشير ناقدةٌ عربيّة إلى أن «ما يحدّد هويّة الرّواية هو **روائيّتها**، أي تميزها كشكل روائي فنّي. ولئن كان هذا التّميز لا يتحدّد بالنّظر إلى مجموع التّقنيات الّتي يتوسّلها الخطابُ الرّوائي، فإنّه لا يتحدّد كذلك بالنّظر إلى الحكاية وحدها»[3].. ووجهة نظر يمنى العيد هاته تنسحب كلّياً على «ثلاثيّة» أحمد المديني، ومن بينها **حكاية وهم** باعتبارها نصّاً يجدِّد أو بالأحرى يستمرّ في طرح إشكاليّة الكتابة في علاقتها بذاتها أوّلاً ثمّ في علاقتها بالواقع الّذي تمثّله والمجتمع الّذي يتلقّاها ثانياً.

فـ**حكاية وهم** تخضع لتوزيع فضائي - نصّي مُفَكَّرٍ فيه بدقّةٍ وخداع، سواء تعلّق الأمر بطريقة توزيع النّصوص الثّلاثة الدّاخليّة الّتي تتوزع هيكلَ الرّواية العام: (سفر الرّؤيا - خرافات في الرّؤيا - و«حكاية وهم إضافية»)، أو بالتقنية الّتي تمّ التوسّل بها لتفتيت «رؤى» هذا النّصّ «وخرافاته وحكاياه»، إذ يتمّ اعتمادُ تقنيّة الانسياب الحكائي والسّردي ضمن إطار تكتنفه «لامنطقيّة» السّرد تارة (غياب التّنقيط والفواصل في بعض الأحيان). وقد جاءت هذه «اللاّمنطقيّة» نتيجةً للّجوء إلى أسلوب التّداعي والحلم المفضي إلى تغريب الأحداث - واعتماد «المشهد الواقعي المألوف» تارة أخرى، حيث يتراجع اللاّمنطقي أمام إرغامات الواقع، باعتباره الوجه الثّاني للعملة نفسها.

يُسخِّر النّصُّ أيضاً تقنيّةَ الحَضْر الحكائي والسّردي، نظراً لما يفرضه الانتقالُ من «فضاء حكائي» إلى آخر، نتيجةً لما يعتري الواقعَ من تحوّل مستمرّ وانفتاح على فضاء مفتوح بدوره على المواجهة بين الوهمي والحلمي والغريب والسّاخر...

غير أن نصّ **حكاية وهم** ينخرط ضمن سلسلة النّصوص الرّوائيّة المُلْغزَة، تلك الّتي لا تمنح نفسها بسهولة، ولاسيّما أنّ عالم هذه الرّواية يبقى عالماً مغلقاً بالتّيه والفقدان، وبكلّ ما يمكن أن يندرج تحت هذه الخاصّية من تسميات موازية كالاختفاء والاستيهام والضّياع، سواء لحقت هذه الحوافزُ إدراكَ القارئ نفسه في علاقته بما يقرأه أو بما يُحكى له في هذا النّصّ من طرف رُواته (تضليل الفهم والتّأويل أو البحث عن إدراك المعنى الخفي والزّئبقي)؛ أو لحقت إدراكَ مصير الشّخوص وفقدانهم

(١) انظر بعض أشكال هذا التّقاطع والامتداد في الكتابة السّرديّة المغربيّة خاصّة، ضمن قراءتيا: «ذيل القط، وامتداد الكتابة السّرديّة عند محمّد الهرادي» في: **العلم الثقافي**، العدد ٨٠٦ السّبت ١٢ يناير ١٩٩١ ص ٣ و٦؛ و«فضاء الكتابة واستعادة الأسئلة الكلاسية من خلال **تجاعيد عبد اللّطيف اللعبي**» في **العلم الثقافي**، السّبت ٢٥ إبريل ١٩٩٢، العدد ٧٧١، ص ٣

(٢) سمير آل حمدان، **النصّ المرصود**، دراسات في الرّواية، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٢٨

(٣) يمنى العيد، «الهويّة بين الحكاية والرّواية»، في: مجلّة **الآداب**، العدد الأوّل، كانون الثاني يناير ١٩٩٣، ص ١٢.

الأُنطلوجي (من خلال حضور فضاء الموت من جديد كامتداد للفضاء نفسه في **الجنازة**)؛ أو لحقت ضياع الرّواة وسط فضاءات الحكي وانفلات مجموعة من خيوط الحكي من قبضتهم بناءً على تقليص المؤلّف الضّمني من وظائفهم؛ أو لحقت تمويه الواقعي عبر تكسيره الفجائي وتلغيمه بملامح الغرابة أحياناً «والتّغطية» السّوريالية أحياناً أخرى؛ أو لحقت فقدانَ الهويّة، وهو الموضوع الأساسي في النّص: افتقاد الشّخوص لهويتهم وللملامح العامّة من حالتهم المدنيّة، وسط فضاءات غير محدّدة المعالم أيضاً، نظراً لشبحيّتها، وإنْ كان الرّواة يراهنون في أكثر من مرّة على أهمّية تحديد هوية الشّخصية ودورها غير أنّ اختلافَهم القبلي فيما بينهم حول شخصيّة الحكاية ـ كالاختلاف حول الاسم والاختلاف حول مكان الميلاد والاختلاف حول تاريخه والاختلاف حول سنة الوفاة ـ جعلت فضاء الفقدان هذا يتقدّم كفضاء لاحتواء انشطار الذّوات وانمساخها وتحوّل صورها المبهمة وغير المكتملة نتيجةً لغياب الحقيقة وتقدّم الوهم، وكذا نتيجة للخلاف المستمرّ بين المؤلّف الضّمني ورواته، منذ **وردة** مروراً بـ **الجنازة** ووصولاً إلى **حكاية وهم**.

في إطار هذا الفضاء الفقداني، إذن، نقرأ في النّص: «إنّ الاختفاء عموماً يكاد يكون ظاهرة طبيعيّة في حياتنا ونادراً ما نجد من يعتبره شذوذاً أو أمراً خارقاً للعادة، إلى حدّ أنّنا نعلن ببداهة مطلقة أنّ الأصل في الأشياء اختفاء وأنّ مَنْ لم يختفِ اليوم سيأتي عليه الدّور غداً» (ص ١٤). صورة الاختفاء هذه (اختفاء أحد رموز الوطن) تبرز كنتيجة للإرغامات الخفية المفروضة على الأشخاص/الشّخصيّة، وهو ما يجعل الانشطارَ يطولها ويوزّع كينونتَها ووعيها بين اليقظة والحلم وبين الظّهور والاختفاء. وهي صورةٌ موازية أيضاً لانشطار الواقع نفسه، نتيجة للمحبطات والقلق الّذي يعيشه هذا «الوطن الإشكالي» في فترات تاريخيّة بؤريّة؛ وهو ما سيدفع بتلك الإرغامات الذّاتيّة المفروضة على شخوص النّصّ القليلة والشبحيّة إلى تقويض أحلامها والقبض عليها وسدّ طريقها إلى ذاكرتها، وكذا تقويض العادي في حيواتها الذّهنيّة والاجتماعيّة.

وإذا كان الواقع في هذه الرّواية يتأسّس على حدّ تعبير مؤلّفها على مستوى الوهم، بحيث يغدو واقعاً أغربَ من الغريب، فهذا يعني أنّ هذه الرّواية ترفض، كما يقول الصّوتُ السّردي، «تلك الوقائعَ والشّخصياتِ العاريةَ من كلّ لَبْس، والّتي فيها مجلبةٌ للنفع ومن ورائها عبرة لمن يعتبر» (ص ١٢٥). وهو الأمر نفسه الّذي سبق لرواية **وردة** أن رفضته أيضاً على لسان أحد رواتها، حيث الرّفضُ هو لنوع معيّن من الرّواية والشكّ في جدواها وجدوى واقعيتها: فـ «أن نحكي قصّة ما، معناه، أن نعطي ميلاداً لشيء ما، وليس معناه أن ننقل وقائع»[4]. وما ترصده رواية **حكاية وهم** على مستوى الواقع المتفكّك فيها تواجهه، في الآن ذاته، من موقع إدانة للأوضاع الّتي يوجد عليها «الوطنُ الإشكالي» بعد سلسلة التحوّلات اللاّزمنيّة، أو ما يسمّيه د. محمّد برادة «بالمتخيّل اللاّزمني»، حيث تنعدم الحدودُ بين الماضي والحاضر، وهي تلغي بذلك ديمومةَ الزّمن وتواليه، كما هو الحال في رواية **وردة**. وهي إدانة تتمّ من موقع اللاّتيقّن (L'incertitude) نتيجةً للشّروخات الّتي تظلّل قدراتِ الرّواةِ المعرفيّةَ وذاكرتَهم الفرديّة (حيث يشتكون باستمرار من فقدان الذّاكرة)، ما دامت الذّاكرةُ التّاريخيّة تتقدّم في النّص خاصّةً بشتّى أشكالِ التردّي والنّسيان وكَبْتِ الحريّات، ومن بينها حريّة الكتابة والسّرد، بناء على قتامةِ أساليب التّفكير السّلطويّة الّتي تهجع في القعر بالقرب منّا ومن أحلام الشّخوص، من ناحية، وبناء على شرنقة المؤسّسة السّياسيّة والثّقافيّة السّائدة من ناحية ثانية (يسخر النصّ من نوع خاصّ من السّياسيّين)، ناهيك عن الهجوم الّذي لاتني تشنّه المدنيةُ الحديثة، نتيجة للتطوّر السّريع لها (مدينة الدّار البيضاء كفضاء ثابت في نصوص الكاتب). وهي الأوضاع الّتي جعلت الرّوائيَّ يتوسّل بالسّخرية والغرابة والإيهام المباشر بواقعيّة الأحداث في صيغتها الوهميّة وحضور الاستيهام في هذا النّصّ لا من أجل تصحيح الواقع الّذي لا يقدّم ارتياحاً (على حدّ تعبير ميشال بيكار M. Picard)[5]، ولكن من أجل السّخرية من هذا الواقع ودحض طروحاته المزيّفة يتوسّل الرّوائي بالسّخرية كأداة لانجلاء الأوهام، أوهام الكتابة وأوهام الوطن، فيقتحم النّسيجَ اللّغوي كأداة لتعرية تلك الأشكال من اللّعب في النصّ وفضح ملابساتها. ومن بين أهمّ الأشكال النصيّة الّتي تسخر منها الكتابة في **حكاية وهم** الكتابةُ الرّوائيّةُ ذاتُها، بموازاة الكتابة النّقديّة؛ فالكتابة عموماً في هذه الرّواية تحاور هذين الشّكلين من الكتابة: تضيئهما تارة وتستهجنهما تارة أخرى، ولاسيّما في النّصّين الثّاني والثّالث من الرّواية.

إنّ روائيّة هذا النّص، إذن، تلتبس بالمرجعيّة النّظريّة المتضمنة في النّصّ، كما في النّصّين السّابقين للمؤلّف. وبقدر ما تكشف **حكاية وهم** عن قانون انسرادها، فإنّها تضمر «حكائيته» أيضاً، نتيجة لغياب «الحكاية» بالمفهوم التّقليدي للكلمة، على خلاف ما تحاول عناوينُ الرّواية الإيهام به. وهو الأمر الّذي جعل فضاءَ الرّواية العام تتخلله الثّقوبُ والفراغاتُ الّتي تدفع القارئَ إلى القيام بعمليّة الملء، أمام تباين الأحداث ومدى صدقها أو الشكّ في صحتها، وكذا أمام التّشظي الّذي يطول سيرورة الحكاية (حكاية الجثّة مثلاً). ناهيك عن ولوج القارئ مجالَ البحث والتّرتيب المفروض عليه أمام تعددية المشاهد وغرابتها الوهميّة، وتداخل الشّعري بالسّردي وتهجين اللّغة، حيث يتم تحريرها من ثبوتيتها وقدسيّتها، نتيجة لإخضاعها، هي أيضاً، للعب والهتك والفوضى المضحكة. نقرأ النّموذج التّالي عن اللّعب بالكلمات:

> **ولكنّ الأمور لم تجرِ على هذا النّحو لا بل استمرّ هو في همهمته فيُسمع كلام آخر غير البيضاء الورقة هنا كانت لابدّ منها ففيها الشّريط نعم تذكّرت الأبيض في الشّريط الصّمت الكلام الصّامت وما إن سمع المحتشمون كلمة الشّريط حتّى راحوا يتبادلون بينهم كلمات مبهمة طرش شرط رطش ما هذا الرّش أو الطّشر الرّشط يعرف إذن الشّريط هو الآخر من أخبرك به تصايحوا وقد همّوا به نحن نبحث عنه منذ أعوام[...] أنا من أنتم الورقة هو هنا كانت متأكّد أنا قبل فوات الكاتب الأوان بلاء هذه النّهاية المهمّ الشّريط أين هو لو كنت أنا**

(٤) Margaret Macdonald, «le langage de la fiction», in: **Poétique** 78, Avril, ed Seuil, 1989, p 228.

(٥) Michel Picard, **La Lecture comme Jeu**, col critique, éd minuit, 1986, p 99

الـورقـة أعـرف الإدارة هنـاك الكبـرى تسلمتها هذا بلاء عظيم (ص ١٣٢).

إنّ أحمد المديني، في نهاية الأمر، وكما قال محمّد برادة في سياق حديثه عن روائي آخر: «أراد أن يشركنا معه في هموم الكتابة والصّنعة وفي اكتشاف أشياء ودلالات ماتزال مبهمة»[٦].

إنّها هموم «مغامرة الكتابة» الّتي يراهن عليها المديني أكثر من «كتابة المغامرة» وتدويت مرجعيته وسيرته، أو بالأحرى الحكي عن جوانب من فضائه السير ـ ذاتي الخاصّ منه والعام. هو جانب من الإيهام الملازم لنصوصه الثّلاثة الأخيرة، حيث يستمرّ حضورُ التّأشير الإسمي للمؤلّف الفعلي وكذا شذرات إحالية من فضائه السير ـ ذاتي، وسط فضاءات من التّجريد كقناع لرغبات مكبوتة. وهو ما تستحضره رواية **حكاية وهم** من خلال إعادة طرح قضيّة تكوّن الكتابة في **الجنازة** في علاقتها بمؤلّفها وبمتلقّيها.

فضاء الرّواية إذن هو فضاء للامركزيّة الحكايات والمكوّنات والمحافل النصّيّة المجرّدة والضّمنيّة والمفترضة. وما تجلّي هذه المكوّنات والمحافل على سطح النصّ إلاّ خدعة روائيّة وتدعيم للوهم المرجعي النّظري أيضاً، كتعلّة من المؤلّف للمرور إلى حقيقة العالم المرويّ (Le monde cité).

وما حضور مرجعيّة المؤلّف الفعلي في أحد جوانبها في هذا النصّ إلاّ خدعة من المؤلّف أيضاً، لأجل المرور إلى طرح بعض الأسئلة الإشكاليّة في النصّ، من قبيل السّؤال التّالي:

من يحلم في هذه الرّواية؟ أهو الرّاوي الّذي تعتبره البويطيقا كائناً من ورق؟ أم هي الشّخوص المتخيّلة والخاضعة لشتّى أنواع التحوّل الفيزيولوجي والذّهني والشّعوري؟ أم من؟

فبالرغم من تواري المؤلّف وذوبانه في عمله الأدبي، فإنّه يطفو مع ذلك فوق سطح النصّ من خلال تدخلاته المتكرّرة لبسط آرائه ووجهات نظره، وأيضاً من خلال أحلامه. فإذا كان باشلار يرى أن «الرّيشة هي الّتي تحلم، وأنّ الصّفحة البيضاء هي الّتي تمنحنا الحقّ في أنْ نحلم»[٧] فإنّ ميشال چريمو يرى أنّ المؤلّف هو الّذي «يحلم ويكتب كتابةً»[٨]، لأنّ شخوصه (أي المؤلّف) تبقى مجرّد علامات وتجريدات مشخّصة وهو الأمر الّذي جعل هذا النصّ يقلّص من سلطة التّعبير الجماعي ويراهن على تجريديّة شخوصه، تلك الّتي لا تظهر فقط على مستوى غياب هويتها وأسمائها المحدّدة لها («إنهم أناس يخرجون فجأة ويغيبون، كما هم في الحياة تماماً» كما ورد في **وردة للوقت المغربي** نتيجة طبيعة علائقها الملتبسة بالواقع)، بل إنّ ذوات التلفّظ في النصّ تتحوّل بدورها إلى مجرّد أصوات سرديّة. وهو ما وظّفته النّصوص الثّلاثة الأخيرة للمديني، من خلال منحها الصّوتَ لكلّ من «النّمل» في **وردة والمدينة في الجنازة** و«السّمكة والورقة» في **حكاية وهم**. هو إذن نأي متعمّد من الرّوائي بقصد تكسير سلطة التّشخيص الرّوائي التّقليدي الّذي يهتمّ برسم معالم الشّخوص ومدّها بالحياة واللّحم والدّم؛ وهو التّكسير الّذي جعل بناءَ الرّواية العام يتدثر بغياب الجوانب المظهريّة للشّخوص؛ وهو ما لا يمكن ردُّه إلى الرّقابة والمنع الحاضرة صورتهما في النصّ، بقدر ما يمكن ردُّه إلى طبيعة العلاقة الّتي يقيمها المؤلّف مع اللّغة أساساً، حيث يجعلها تنفتح على الرّمزي أمام تراجع الحكاية وانغلاقها على نفسها، وإن كانت منفتحة على تعدديّة قراءاتها.

إنّ **حكاية وهم**، في الأخير، تتوخّى ـ شأن **وردة والجنازة** ـ خلق صور وأوضاع جديدة للرّاوي، وذلك على اعتبار حضوره المتميّز في هذه النّصوص، نتيجة الإشكالات والمحبطات الّتي يواجهها، سواء كذات أو كصوت سرديّ إشكالي يواجه صعوبات الحكي واختزال الأزمنة وتشكّل المحكي وحيرة قارئه، نظراً لكثرة الاحتمالات وانعدام البدايات والنّهايات. كما تتوخّى هذه الرّواية خلقَ أوضاع جديدة لتنافر سديميّة الواقع والوهم والحلم؛ فـ**حكاية وهم** وإن كانت عملاً روائيّاً، لا يمكن وصفه «كلّياً» بـ«الحلمي»، بالشّكل الّذي وُصفت به أعمال دوستوفسكي مثلاً في سياق آخر. فإنّه يبقى مع ذلك حلميّاً، ينشغل بهموم الإنسان وأسئلته الوجوديّة، ينشغل بقضايا الموت والحلم واستشراف كتابة تجريبيّة تتعمّد خلخلةَ قداسة التّعابير الجاهزة وخلق فضاء جديد للقراءة. فإذا كان البحث عن «الجثّة» قد أنهك الباحثين، دون أن يدركوا حتّى هويّةَ صاحب الجثّة نفسه، فإن جثّة الماضي تدرك جثّةَ الحاضر ويدرك الحلمُ اليقظةَ وتدرك الرّؤيا الواقعَ ويدرك القارئ هويةَ الرّمز ويدرك حرف «الميم» تاريخَنا المعاصر، كما تدرك **حكاية وهم** «الجنازة».

إنّ أحمد المديني من خلال نصوصه الرّوائيّة الثّلاثة المشار إليها خاصّة، قد كتب «ثلاثيّة» عن محاورة الذّات للكتابة ومحاورة الكتابة لذاتها. فالمديني يكتب النصّ اللاّحق في ضوء امتداده للنصّ السّابق، يخلق نصّه عبر وسائط الواقعي والحلمي والوهمي، ويضيء للقارئ مسالكَ إعادة إنتاجه في الواقع. أقول «يضيء» بدل أيّ كلمة أخرى، نظراً لكون الكتابة الرّوائيّة عند المديني تعرّي بعضَ ملامحها الضّمنيّة فقط. وهو ما يجعل للقارئ ـ إلى جانب المرويّ لهم عبر مختلف تجلّياتهم النّصيّة ـ حضوراً متميّزاً داخل نصوصه. أمّا الكاتب، في نهاية الأمر، فإنّه لا يكتب إلاّ نصّاً واحداً، في حين يقرأ القارئ نصوصاً متعدّدة..

المغرب

---

(٦) محمّد برادة، رحلة غاندي الصّغير: «كأنّ الحرب لم تنته، كأنّها بدأت»، في: الملحق الثّقافي لجريدة **الاتّحاد الاشتراكي**، ع ٢٩٠، الأحد ١٣ غشت ١٩٨٩، ص ٣.

(٧) Gaston Bachelard, **La Poetique de la Reverie**, ed pup, 8e ed, 1984, p 16

(٨) Michel Grimad, «**La Rhétorique du Rêve**», in **Poetique** 33, fev. 1978, p 91

حلم استعادة الفردوس المفقود

أم هاجس الخروج من المجتمع الآسن؟(*)

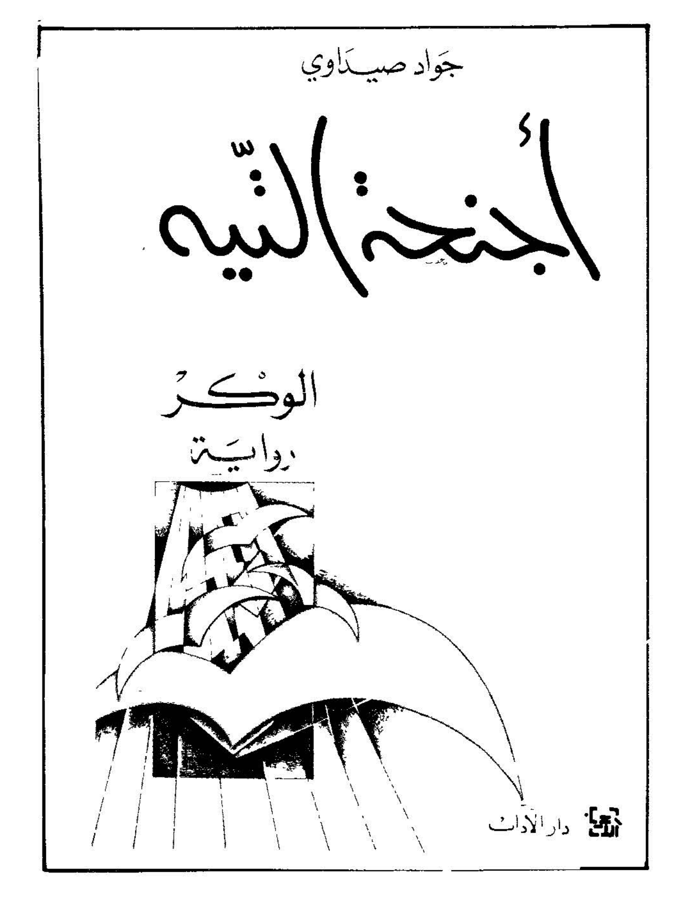
د. علي سعد

عند القراءة الكاملة للأثر الأخير الّذي أصدره جواد صيداوي تحت عنوان **أجنحة التّيه** متبوعاً بإشارة «رواية»، يتّضح بما لا يقبل الشكّ أنّ ما بين أيدينا هو عبارة عن سيرة ذاتيّة موضوعة في قالب روائي Autobiographie romancée تروي الأحداث الّتي مرّت في حياة المؤلّف وما تركتْ في نفسه من انطباعاتٍ وأثارتْ من رؤىً ورغباتٍ وطموحات في الفترة الممتدّة بين العاشرة والسّابعة عشرة من عمره.

وأنا أعلم أنّ التّمييز بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة الموضوعة بالشّكل الرّوائي لا يرتدي غير أهمّية شكليّة. ويكفي أن أذكر أنّ ما لا يحصى من الآثار الأدبيّة الّتي تُدرجُ عادةً في خانة الأعمال الرّوائيّة كانت محاولات ساطعة لتقديم صورة عن واحدة أو أكثر من مراحل حياة مؤلّفها: من **ڤرثر** لجوته و**رينه** لشاتوبريان و**غرازييلا** و**رافائيل** للامارتين و**أوريليا** و**سيلڤي** لجيرار دونرڤال إلى **أزيادة** لبيير لوتي و**طفولتي** لمكسيم جوركي و**الباب الضّيق** لأندريه جيد؛ وفي العربيّة من **الأجنحة المتكسّرة** لجبران و**الأيّام** لطه حسين و**عصفور من الشّرق** لتوفيق الحكيم، إلى **الخندق الغميق** و**الحي اللاتيني** و**أصابعنا الّتي تحترق** لسهيل ادريس. ولا يخفى ما كان للبعض فيها من تأثير كبير في استحداث أو تعميق تيّارات ومدارس في منعطفات تاريخ الأدب والفنّ.

ولا شكّ في أنّ السّيرة الذّاتيّة الموضوعة في شكل روائي لا تقل قيمتها الإبداعيّة عن الرّواية، بأي وجه، ولا هي أدنى منها قدرةً على تحريك مخيّلة القرّاء وأحاسيسهم.

إنّ العمليّة الإبداعيّة لا تنحصر في طبيعة المادّة الخام الّتي تشكّل مضمون العمل الرّوائي، أو العمل الفنّي بشكل عام (الإطار الزّمني والمكاني للوقائع، وهويّة ـ ونوعيّة ـ سلوك الأشخاص الّذين يحرك المؤلّف مصائرهم والعلاقات الّتي تربطهم ببعضهم وبالمجتمع والعالم)، بل تتّصل بطريقة عرض هذه المادّة المبذولة بسخاء في الواقع الخارجي وبكيفيّة تشكيل مختلف عناصرها والزّوايا الّتي يختارها المؤلّف لرؤية الشتات الضخم الّذي يتكوّن منه



(*) جواد صيداوي، **أجنحة التّيه** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٣).

الواقعُ الدّاخليُ والواقعُ الخارجي. وهذه الرّؤية تصحّ على خلق السّيرة الذّاتيّة بقدر ما تصّح على خلق الرّواية.

وأعترف بأنّني آثرت الإشارة إلى اندراج **أجنحة التّيه** في باب السّيرة الذّاتية لأذكّر بالظّاهرة اللاّفتة المتمثّلة، في أيّامنا هذه، بتزايد صدور السّير الذّاتيّة في شتّى مجالات النّشاط الإنساني وخاصّة النّشاط الثّقافي. ويبدو أنّ لوسائل الإعلام دوراً كبيراً في تحريك الرّغبة عند النّاس للالتفات إلى الماضي ولاستحضار الذّكريات الحلوة والمرّة واللّحظات المميزة في مسارات حياتهم.

فما هو سرّ هذه النّزعة؟

هل هو مجرّد افتتان بالماضي؟ هل هو وهم ضخّ نسْغ الطّفولة وماء ينبوع التّجدد في كياننا المنهك بمجرّد التحوّل بذاكرتنا إلى بدايات تكوُّن وعينا وأحاسيسنا؟ أم هل ترانا نحسّ أنّنا بعودتنا أدراج الزّمان ننجح في مغافلته ووقف مفاعيل مروره على أجسادنا وأرواحنا؟

يقول الشّاعر شوقي بزيع «إنّ آدم حين هبط من الجنّة كان يعلم أنّه يخسر فردوسَ الواقع ليربح فردوس الذّاكرة، وأنّ أجمل ثمار الجنّة لم تكن التّفاحة بل الحنين؛ إن الجنّة الحقيقيّة هي جنّة الوساوس والرّؤى والأخيلة الّتي تتأرجح بين الفقدان والوعد. بين هذين الحدّين تقع الكتابة ويفتح شقاء العقل على نعيم يظلّ دائماً قيد الإنجاز على حدّ قول أبي الطّيب المتنبي».

يا ترى، هل هذه الرّؤية الشّعريّة هي الّتي قادت صديقنا جواد صيداوي عندما اختار لكتابة عمله الرّوائي الثّاني **أجنحة التّيه** (الّذي سنسمّيه رواية فيما يلي من مداخلتنا) أن يستحثّ ذاكرته ليروي لنا أحداث أيّامه المنقضية بين حدّي الطّفولة والصّبا الأوّل؟ هل محاولته استحضارَ ماضيه هي حقّاً محاولة لاستعادة فردوس مفقود ووسيلة لمعالجة بشاعة الحاضر بالصّور البهيّة الّتي تتلوّن بها أيّامُ الطّفولة الرّاقدة في قيعان الذّاكرة؟

***

باستثناء بعض المقاطع الّتي يعبّر فيها أديبُنا، بلغة زاخرة بالشّفافيّة والنّبض الوجداني الشّجي، عن مواقف ومشاهد وصور مشحونة بالبهاء والقدسية (من مثل ليلة حبّ في ضوء القمر، أو وقفة أمّ في خشوع الصّلاة والدّعاء لتقريب عودة ابنها، أو ترجيعات أصوات المسحّراتي في هدأة الهزيع الثّاني من اللّيل) فإنّ جواد صيداوي يبدو مسكوناً بهواجس أقلّ بهجة، وأبعد من التّعبير عن مشاعر الحنين إلى ماضٍ نراه أبعد ما يكون عن محاولة تجميله. ففي غالبيّة فصول هذه الرّواية، كما في روايته الأولى **العودة على متن الرّحيل**، نجده أقرب إلى أن يتعمّد إبراز الوجوه القاتمة والبائسة في حياة أهالي القرى الّتي اختارها مسرحاً لأحداثهما.

فأحمد شمران المغترب الغنيّ ابن القرية الجنوبيّة جرنايا، العائد بالطّائرة إليها من مغتربه في البرازيل، تنضح ذكرياته عنها بالمرارة والألم لكثرة ما عرفه فيها من مشاهد البؤس والفقر والجهل وقسوة الطّباع. وهو يكشف عن مرارته هذه بقوله سائلاً نفسه ومعاتباً لها لإقدامها على محاولة العودة إلى العالم القديم البائس:

> لماذا تلبَّسَتْه الرّغبةُ الغبيّة بالعودة وهو في إبّان النّجاح وغمرة السّعادة وبهجة الحياة؟ لقد جعلت منه هذه الرّحلةُ إلى الماضي مضغةً بين أنياب ذكريات بائسة تعود أحداثها إلى زمن بدائي بأناسه ومعتقداته وتفاهاته المقدّسة. ما الغاية من عودة المرء إلى جذوره إذا كانت هذه الجذور ضاربةً في مستنقع آسن؟ من الذي يعود من نعيم الوجود إلى جحيمه، مختاراً، سوى الأحمق أو المجنون؟ (العودة على متن الرّحيل) ص ١٧٦.

وفي رواية **أجنحة التّيه** نرى الحرصَ نفسه على إظهار غلبة الجوانب المُعْتمة في مجتمع «النّبطيّة» والتّشوُّهات في سلوك أهلها وأحاديثها. وفي رأس هذه الجوانب المعتمة الّتي يلحظها الرّاوي الجهل، والفقر، وما جذّرته التّقاليد والعادات المتحدّرة من عهود التخلّف من مظاهر تسلّط الرّجل وقمع المرأة واضطهاد كلّ تفتّح عاطفي وما يستتبعه من كبت جنسي ومآس عائليّة؛ وغلبة التّفسير الخرافي لظواهر الطّبيعة والحياة الإنسانيّة بفعل تسلّط رجال الدّين وتحالفهم مع الإقطاع السّياسي في محاولة لَجْم حركة التوسّع بالتّعليم وبالتالي عرقلة تحرّر العقل الإنساني وتقدّم المجتمع.

وكان طبيعيّاً أن ترتفع في ذهن الفتى اليافع «نديم الصّافي» الّذي يسجّل آثارَ هذا التخلّف في مصائر أهل بلدته النّبطيّة أصداءُ هذه الأمنية:

> ما أحوجني، في هذه الدّوامة، إلى صديق أو قريب يأخذ بيد عقلي ويد قلبي. فينقذني من هذا التّيه في صحراء الوجود... طويت جناحيَّ

القصيرين على حيرتي في الوقت الّذي بدأتْ فيه رغبةٌ غامضة تتنامى في أعماقي وتغريني بالخروج من دائرة العائلة والجيران وأحلام اليقظة.

رواية **أجنحة التّيه**، بتأكيدها على هذه المشاهد السّلبيّة لواقع البيئة الّتي يتحرّك فيها أشخاصها، تبدو على غرار سابقتها **العودة على متن الرّحيل** مدفوعةً بهمٍّ تغييري واضح. وإذا كان الواقع المأساوي الّذي تصفه رواية **العودة على متن الرّحيل** لم يتحرّر منه بطل الرّواية، أحمد شمران، إلّا بالهرب إلى دنيا الاغتراب حيث عرف طريقَ الثّروة والسّعادة، فإنّ رواية **أجنحة التّيه** تبدو وكأنّها تشير إلى الطّريق الصّحيح والنّاجع للخروج من هذا الواقع.

فإلى جانب المحور المتمثّل بهمّ تصوير الواقع وإبراز ما فيه من وجوه سلبيّة، نجد في هذه الرّواية محوراً لا يقلّ أهميّةً، عنيتُ: انشدادَ بطل الرّواية إلى عمليّة اكتساب العلم والمعرفة في مرحلتي دراسته الابتدائيّة والتكميليّة. وفي ذلك نلمح إشارةً ضمنيّة إلى الطّريق الّتي يؤمّل منها تحرير المجتمع من الواقع المرير.

ونلاحظ أنّ المؤلّف ليس واثقاً من أنّ العلم وحده هو السّلاح النّاجح والجماعي لتحرير المجتمع من شتّى عبودياته. لذلك نراه يلجأ إلى رافدٍ آخر يساند المعرفة العلميّة. ذلك هو تلمُّسُ الوعي الإيديولوجي الّذي من شأنه أن يبعث الصّلابةَ في سلاح المعرفة العلميّة وأن يوجّهها، بفضل العمل الجماعي في اتجاه بثّ الوعي في الجماهير وخدمة المجتمع بوجه عام. ولعلّ في هذه الرّؤية الرّمزيّة ما يفسّر تحويم الرّاوي اليافع «نديم» حول مسألة دخول الحزب الشّيوعي مكتفياً، بناءً على نصيحة أحد جيرانه المجربين، بإرجاء عمليّة انتسابه إلى ما بعد خروجه إلى عالم المدينةِ لاستكمال دراسته الثّانوية بعيداً عن ضغوط والده التّاجر الأمّي وخاله الموغل في التّفكير اليميني.

وبالمناسبة، يجدر بنا أن نحيّي شجاعةَ جواد صيداوي بإقدامه، في أيّامنا هذه الّتي تشهد ارتداداً شاملاً عن التّجربة الشّيوعيّة، على التحدّث عن الهواجس والهتافات الدّاخليّة الّتي كانت تدفع بالبطل الّذي يروي الأحداث بلسانه لربط مصيره بمصير حزب كان محاطاً بمواقف عدائيّة خطرة، ولاسيّما بسبب تهمة الإلحاد الّتي كانت تلصق به وبسبب موقفه [الإيجابي] من قضيّة تقسيم فلسطين. ولعلّي أراني مُلزَماً بتوجيه تحيّة إلى جواد صيداوي لتمكّنِه من أن يتخلّص في روايته الجديدة **أجنحة التّيه** من المناخ الغرائبي والكابوسي والميتافيريقي الّذي شحنه في الفصل الثّاني من روايته الأولى **العودة على متن الرّحيل** فجعل منها رواية ذات نمطين متعارضين في عمليّة السّرد: النّمط الواقعي والنّمط المثالي الغيبي.

أمّا رواية **أجنحة التّيه** فقد جاءت أكثر اتّساقاً وتوحّداً في نمط السّرد والرّؤية والمناخ. وهي إذْ تعود بنا إلى خط الواقعيّة النّقديّة الأصيلة الّذي افتقدناه في غمرة الغزوة الشّرسة لما يسمّى تيّار الرّواية الجديدة، فإنّها تشكّل بادرةً شجاعة أخرى لهذا الكاتب الّذي يرفض القيام بالتنازلات أمام أزياء الأدب السّائد.

وهو في عمله الرّوائي الأخير يقدّم لنا واقعاً مرسوماً بصورة تركيبيّة، تتداخل في بنيته وقائعُ ومشاهدُ تتوزّع على محورين طوليين ومدار خلفي يتألّف من خطوط متشعّبة ذاهبة في اتجاهات شتّى:

ـ محور طولي أوّل ينقل إلينا تجربة الصّبيّ الرّاوي وبعض أترابه ومجايليه في تدرُّجهم على طريق تحصيلهم الدّراسي وتكونهم العاطفي والعقائدي في حِمى تلمّسهم طريق العقيدة الماركسيّة أو انخراطهم الفعلي في النّضال تحت رايتها.

ـ ومحور طولي ثانٍ موازٍ للأوّل تتوالى فيه الأحداثُ السّياسيّة الكبرى: دخول الجيوش البريطانيّة والديغوليّة لطرد جيش فيشي عام ٤١، الحرب العالميّة الثّانية، قرار التّقسيم، والصّراع العربي الفلسطيني. ويبدو أنّ هذه الأحداث أوردها المؤلّفُ من جهة بوصفها محطّات لرصد إيقاع مسيرة الزّمن في حياة النّاس، ومن جهة أخرى وسيلةً لاستقطاب مواقف وحوارات بين مختلف الأشخاص المتعاقبين على مسرح الرّواية تدلّ على الصّراع بين التّوجيهات العقائديّة الواعية أو اللّاواعية الّتي تميّز بينهم.

ـ ومدار يقوم في خلفيّة المحورين ويرتبط بهما بخطوط فرعيّة متشعّبة؛ ويندرج في نسيجها ما يسرده الرّاوي من قصص وحكايات ومآسٍ، ويرسم مشاهد من حياة بلدة «النّبطيّة» وجوارها في أربعينيات هذا القرن. ومن مجموع هذه القصص والمشاهد المرسومة أحياناً بكلمات بالغة الصّراحة والقسوة في تعرية الواقع والكشف عن مواطن الخلل

في بنية المجتمع وأحياناً بلغة مشعشعة بالحنان والرّقّة أمام الظّواهر الصحيّة الّتي تقوم في نسيج هذا المجتمع، تتشكّل لوحةٌ بانوراميّة غنيّةٌ التّلاوين نابضةٌ بالصّدق والحياة.

هذا الجانب من رواية **أجنحة التّيه** الّذي يأتي امتداداً لمضمون رواية **العودة على متن الرّحيل** يقدّم لنا عَيّنَة نموذجيّة ممّا سمّاه النّقّاد المسح الاجتماعي المتكامل «للبيئة القرويّة الّتي تصوّرها الرّوايتان».

وعمليّة المسح هذه الّتي حقّقها المؤلّف في روايتيه هي الّتي يضفي على كتابته فيها اللّونَ النقديَّ المتلازمَ مع خطّ الواقعيّة الّذي اختاره.

وإذا كان هذا التوجّه بما يشتمل عليه من استعانة بإبراز التّفاصيل الدّقيقة في وصف جملة من الحالات والوقائع والأوضاع، وفي توصيف التكوين الخُلُقي والخَلْقي لأشخاص الرّواية يؤدّي، في بعض المواضع، إلى بثّ التّثاقل في مسيرتها السّرديّة الّتي لا تخلو من رشاقة في إيقاعها العام، ويوحي بشيء من التّقريريّة أو بالتّعالم غير المستساغ دائماً عند بعض قرّاء الآثار الأدبيّة... فإنّه بالمقابل يعطي نصَّ الرّواية وهجَ الصّدقيّة وكثافَةَ حضور الواقع؛ وتلكما خاصّتان تميّزان عادةً أعمال الرّوائيين الواقعيين الكبار.

وننتهز المناسبة لنشير إلى أنّ البعض قد يرى في استرسال الرّواي ـ وهو بَعْدُ في سنّ المراهقة في طرح أفكار أو تساؤلات، سواء في حواراته أو في ترجيعات أعماق نفسه، تعلو بمضمونها وصياغتها عن مستوى لغةِ (وفكر) من هم في عمره ـ تجاوزاً لمفهوم الواقعيّة، ومحاولة من المؤلِّف لإسقاط مفاهيمه ولغته، وهو في أوج نضجه الفكري والعاطفي، على بطل روايته الّذي لايزال في مطلّ وعيه.

وإنّني أرى في هذا التّماهي بين المؤلّف والرّواي اليافع، وتوحّدهما في مستوى الخطاب، على بُعْد الشقّة بين عُمريْهما وتجربتهما، انسياقَ المؤلّف مع فتنة الصّياغة الّتي يفقد فيها الزّمنُ التّقليدي تعاقُبهُ وتسلسُلَه الآليَّ لكي يحتفظ بسمتين متكاملتين: أولاهما تلك الآنيّة المتجدّدة بكلّ خصائص اللّحظة الهاربة وقد أُوقفتْ في مسارها كما لو أنّ سيولتها قد تجمّدتْ وعرضيَّتِها قد خُلدت؛ وثانيتها محاولةُ اقتناصِ ما لا يمكن أن يُقْتنص في تدفقه الدّائم وإسْباغ الثّبات على ما هو في جوهره متحرّك وعابر، في الوقت نفسه الّذي يصبح فيه الزّمنُ خارج الزّمنيّة كلّها، بحيث يتداخل الماضي والحاضر والمستقبل وتضيع الحدود بينها بفضل المتعة الّتي يغدقها سحرُ الكتابة.

بيروت

متاهة جيل وتضاريس مدينة(*)

د. صبري حافظ

تطرح رواية الكاتبة التّونسيّة الجديدة علياء التّابعي **زهرة الصّبار** مجموعةً من أهمّ القضايا الأدبيّة الّتي شغلت النّصوصَ الرّوائيّة منذ أن كتب بروست روايتَهُ الكبيرة **البحث عن الزّمن الضّائع**، وهي تلك القضية الّتي يمكن صياغتها في الأسئلة التالية: هل يمكن حقّاً استعادة الأزمنة المنصرمة؟ وهل يمكننا تذاكر الماضي، والتّنقيب في طواياه عن فهم لأنفسنا بشكل أفضل، وإدراك حقيقة الواقع الّذي عشناه بنصف وعي ونصف إرادة؟ هل باستطاعة الكتابة استعادة ألق اللّحظة الّتي انطوت ولفّها انسيالُ الزّمن في سعيه الّذي لا يتوقّف؟ وما هي العلاقة بين الصّورة الّتي تتخلّق أثناء عمليّة الاستعادة وبين تلك الّتي عشناها بالفعل؟ وبصورة أخرى، ما هي العلاقة بين النّص ـ المكتوب منه والمعيش ـ وبين الواقع العياني الّذي يتعامل معه استدعاءً وتحليلاً ومداورة؟ وهل يمكن أن تصبح عمليّة الاستعادة في حدّ ذاتها تجربة عيانيّة من تجارب طقوس التّطهر، والتعرّف على حقيقة الذّات وفرز نزعاتها؟ وإذا ما تحوّلت تلك العمليّة إلى نصّ أدبي، فما هي الآليات الفاعلة في طريقة كتابة تلك الاستعادات وطريقة توزيع الأدوار فيها بين الشّخصيات؟ وما هي علاقات التناصّ بين النّصّ الرّوائي المكتوب، وبين النّصوص الأدبيّة المذكورة في ساحته، أو حتّى المضمرة في إحالاته التّناصّيّة المختلفة؟ وكيف يتخلّق الجدل بين الاستدعاءات الحاضرة في النّصّ، وتلك الغائبة من ساحته؟ وكيف تدور لعبة الإضمار والمكاشفة، لأنّ فكّ شفرات هذه اللّعبة والتعرّف على قواعدها هو الّذي يفضي إلى

(*) علياء التّابعي، زهرة الصّبار، تونس.

معرفة مستويات المعنى المتراكبة في النّصّ الرّوائيّ الجيّد؟

من جماع هذه الأسئلة تتشكّل إحدى القضايا الأساسيّة في هذا النّصّ الرّوائيّ الجميل. ومن خلال التعرّف عليها وعلى شبكة العلاقات الرّوائيّة الصّانعة لجدليّة الحضور والغياب ولعبة الإضمار والمكاشفة يبوح لنا النّصّ بدلالاته المضمرة. ويطرح معها مجموعة من القضايا والرّؤى المهمّة، الّتي نادراً ما تطرحها رواية أولى بهذا القدر من التمكّن والشّفافيّة. فقد استطاعت كاتبتها أن تعثر منذ نصّها الرّوائي الأوّل على لغتها القصصيّة المتميّزة، وتنجح في إقامة علاقة تناظر ثريّة بين المتاهة الفكريّة والنّفسيّة الّتي تتخبّط فيها شخصيّاتها والمتاهة الحضريّة الّتي تتجسّد في تضاريس مدينة تونس العاصمة، وقد تجاورتْ فيها المتناقضاتُ المعماريّة والحضاريّة، وتصارعتْ في ساحتها الرّؤى والصّبواتُ الاجتماعيّة والفرديّة. وقد أغنى هذا التّناظر خريطةَ العلاقات الإنسانيّة في الرّواية. وجعل الجدل الدّائر بين فضاءات المدينة، وفضاءات القطر التّونسي برمّته، رافداً من روافد الصّراع والتوتّر المستمرّ على امتداد العمل الرّوائيّ كلّه، والّذي لا يستهدف بلورة رؤية الشّخصيات الأساسيّة الثّلاث فحسب، وإنّما يطمح إلى الكشف من خلالها عن المتاهة الفكريّة الّتي أرّقَتْ جيل الكاتبة بأكمله؛ وقد بدأ هذا الجيل في تلقّي الضّربات منذ اللّحظة الّتي بدأ فيها وعيه في التفتّح على الذّات، وعلى الواقع الخارجيّ معاً؛ بل ربّما كان الجيل الّذي تجسّد الرّواية محنته هو الجيل السّابق على الجيل الّذي تنتمي إليه الكاتبة من النّاحية العمريّة، لأنّ زمن الرّواية هو عقد السّبعينات العصيب، بتحوّلاته العاصفة الّتي لم تبق ولم تذر. وأبطالها الثّلاثة من الجيل الّذي تفتّح وعيه في هذا الزّمن العربي الرّديء، بينما كانت الكاتبة في العاشرة من عمرها في مفتتح هذا العقد السّبعيني، وهذا ما ينجو بروايتها منذ البداية من شرك السّيرة الذّاتيّة الّتي تقع في شباكه المغوية كثيرٌ من الرّوايات الأولى.

وقد لجأت الكاتبة منذ البداية إلى استراتيجيّتين قصصيّتين أكسبتا عملها نضجا وثراءً وتماسكاً: أولاهما هي جعل المرأة محورَ العمل الرّوائي، وحجرَ الزّاوية في العلاقات الّتي تربط بين شخصيات العمل الأساسيّة. وثانيتهما هي لجوؤها إلى أسلوب الزّمن المستعاد الّذي نرى خلالَهُ الأحداث وقد استدعتها الشّخصيات في زمن لاحق؛ فنتعرّف على الحدث الّذي انقضى وعلى التغيّرات الّتي انتابت الشّخصيّة الّتي تستعيده في وقت واحد؛ فيتحوّل الماضي إلى أداة لكشف الحاضر، ووسيلة من وسائل تحليله. هاتان الاستراتيجيتان تسهمان مع بنية التّناظر بين شبكة العلاقات وخرائط المدينة الجغرافيّة والاجتماعيّة في إرهاف قدرة النّصّ الرّوائي على توليد الدّلالات وخلق عالمه الدّاخلي الخاصّ القادر على إدارة حواره الخصب لا مع الواقع التّونسيّ الّذي صدر عنه فحسب، وإنّما مع الواقع العربيّ العريض الّذي كان الواقع التّونسيّ في الرّواية مجرّد نموذج له، تتعامل عبره مع بعض همومه الأساسيّة، وتطرح من خلاله عدداً من قضايا جيل السّبعينات فيه.

ولأنّ استراتيجيّة الزّمن المستعاد في هذه الرّواية ليست مجرّد أداة من أدوات القصّ بل هي جزء مكوّن أساسيّ من عالم النّصّ وبنيته ورؤاه، فإنّ الرّواية تبدأ من آخرها حتّى توظّف محتوى هذه الاستراتيجيّة النّصيّة الشّائقة في بلورة عالمها. في الوقت الّذي تستخدم فيه تقنياتها في وشي نسيج هذا العالم. وهكذا تبدأ الرّواية من لحظة تحويم طائرة أحمد العائد من باريس فوق سماء تونس، كما حوّم طائره فوقها سنين دون أن يستطيع أن يحلّ علاقته الإشكاليّة معها، أو يمدّ جذوره حقّاً في تراب تلك الّتي يدعوها بالجدّة الزّانية العزيزة (ص ٣٦) الّتي «خادنت كلّ من غزاها، ورقصت للعرب والأتراك والأندلس وحتّى الأسبان وأهل مالطة.. لم تقلع عن آفة التبرّج لكلّ ذي بأس ومال.. وتحبّ الجمال رغم تجاعيدها» (ص ٣٥). هذه العودة إليها، إلى تونس/الجدّة الزّانية العجوز، وإلى تجسّدها الأنثويّ الغضّ «رجاء» الّتي لم يستطع لها نسياناً ولم يطق منها فكاكاً رغم إمعانه في الهرب والرّحيل، هي البداية/النّهاية في آن. ولذلك فقد «أجفل وغمره عرق بارد لم يستعدّ لسيله»... عاد ينظر إلى القاع المتلألئ الّذي يجذبه وينفره في آن واحد، وتساءل: «هل هي عودة حقّاً، أم مجرّد فاصلة في رحلة تيه داخلي أدركته لعنتها منذ سنين، فهو يضرب في مشارق الأرض ومغاربها طريداً لا ركن يأوي إليه» (٣١). فتونس/رجاء هي البدء وهي الختام، ودونها لا شيء إلّا التّيه الدّاخلي والخارجي على السّواء. لذلك فهو يقول عن رجاء - وهو قول ينسحب في مستوى آخر من مستويات المعنى في الرّواية على تونس - : «لا دخل للآخرين فيما حدث. إذا أفلح في تسوية خلافه معها، هانت بقية المشاكل. حتّى العجوز البشعة سيجد حلّاً وسطاً معها» (ص ٣٦).

هذه البداية تنطوي كذلك على تأسيس محوريّة الأنثى/المرأة/الحبيبة، والأنثى/العجوز/الوطن. فالعودة الّتي خلّفت وراءها كلّ مغريات «ماريان» وركلت رفاهة الحياة في دعَة الدّائرة الثّامنة بباريس وطمأنينة الترقّي إلى منصب كاتب دولة وسط حلقة من علية القوم وصفوة المتنفّذين في حكومة الاشتراكيين بها (بعد أن دالت دولته الدّاخليّة ودفع الثّمن الفادح من خيانة الاشتراكيين في بلده) هي أوّل طقوس هذا التكريس. بل إنّها ليست عودة لما هو أكثر

رفاهة وتنفذاً، وإنّما يعود إلى تلك «العزلاء» الأبديّة رغم تشكّي الآخرين من مضاء أسلحتها. لم تتقن في حياتها إلاّ القراءة والكتابة، وما زادتها الكتب إلاّ «هشاشة أمام الدّم والقبح وسفالة العالمين» (ص ٥٠). وما إنْ رأته تلك العزلاء الأبديّة الحبيبة من الكوّة الزّجاجيّة الصّغيرة وهو يطرق بابها في هذا الوقت المتأخّر من اللّيل حتّى «أحسّت أمعاءها تتكوّر تحت معدتها وبرغبة حادّة في القيء» (ص ٤٥) لأنّها تدرك أنّه لم يعد بعد تسع سنوات هي جلّ عقد السّبعينات العصيب ـ عقد الخروج والتّشتت والانهيار ـ إلاّ لأنّه أحسّ الهاوية عند قدميه (ص ٥٧).

ويسهم ردّ الفعل العضوي الرّافض لعودة «أحمد» المتأخّرة تلك ـ برغم انتظار «رجاء» الطّويل لها ـ في تأسيس محوريّة المرأة في العمل. ويعزّز هذا التّأسيس أنّ الفصل الثّاني هو فصل الحديث عن حاضر «رجاء» وبلورة ملامح معاناتها وتقديم تلك الحيلة الثّانوية الملخّصة لحيرتها والمتمثّلة في قصّة صديقها السّويسري طوماس الّذي حوّله الحبّ إلى خرقة دامية. فكأنّه الوجه الآخر من العملة في قصّة أحمد الّذي عرفنا في الفصل الأوّل كلّ المعلومات الضّروريّة عنها: من اختطافه لابنه «كريم» الّذي لا يتكلّم العربيّة، إلى اقتلاعه إيّاه عنوة من وتيرة طفولته الوديعة المطمئنة، وعودته به من باريس إلى تونس بعد أن قدّمت له خيانة زوجته الفرنسيّة مبرّراً لم يكن في حاجة إليه. ولم يكن يعرف «هل هي عودة حقّاً كما أرادها أن تكون، أم مجرّد فاصلة في رحلة تيه داخلي أدركته لعنتها منذ سنين، فهو يضرب في مشارق الأرض ومغاربها طريداً لا ركن يأوي إليه» (ص ٣١)؛ وهذا ما نتأكّد منه من خلال لحظات المواجهة الأولى بينهما وقد انفتحت فيها بوّابات الجحيم في محاولة لتقليب الماضي وتحويل الأحداث والتّصرفات القديمة إلى أدوات التّعذيب العصريّة في طقس محاولة الفهم وإدراك حقيقة ما جرى.

وعلى امتداد الفصول السّتة التالية يتحوّل النصّ إلى ساحة من المنولوجات المتقاطعة الّتي تؤكّد منولوجيتها صعوبة التّواصل بعد كلّ ما جرى، بينما يفصح تقاطعها عن أهمّية الميراث المشترك وعن فداحة التّجربة. فبنية النّسيج الرّوائي في بقيّة فصول الرّواية تبدو لأوّل وهلة وكأنّها قائمة على الحوار والمكاشفة، وأنّ تذكّر الماضي يستهدف إعادة مدّ جسور التّواصل الّتي تألّق عليها الحبّ في الماضي وبلغ ذرى من التوهّج والحسيّة حالت دون استمتاع أيّ منهما بكلّ ما عَرض لهما بعد ذلك من تجارب. لكنّ النّصّ المضمر، خلف هذه المحاولة المخلصة للفهم والمكاشفة، يؤكّد أنّ الحبيبين قد بلغا نقطة اللاّعودة قبل زمن طويل، وأنّ ما يفرّق بينهما أكثر مما يجمعهما بكثير، وأنّ الحياة ليست ما نتوهّم أنّنا نريد تحقيقه، أو ما نسعى إليه، وإنّما ما نعيشه فيها من تجارب وخبرات؛ حتّى لو رفضنا هذه التّجارب وتنصلنا منها، فإنّها لاتزال تلاحقنا وتترك ميسمها الّذي لا يمّحي علينا. فأخطاؤنا تصنعنا بالقدر الّذي تصنعنا به نجاحاتنا، بل وربّما بشكل أكبر. لهذا كلّه كانت دلالات تلك البنية المراوغة التي ما إن يبدأ فيها الحوار حتّى تنزلق أطرافه في رمال الإفضاء الذّاتي النّاعمة، ويتحوّل إلى منولوج داخلي يؤكّد بتدفّقه القطيعةَ وانعدام التّواصل. ألم تحذّرنا «رجاء» من البداية من أنّها تدرك «أنّ الكلمات لا تعني الشيء نفسه عندهما وأنّ الكلام يتهشّم بفعل التّأويل الخاطئ وسوء الفهم» (ص ٥٩)؟ لكن سرعان ما تنبثق، من خلال شبكة التّأويلات الخاطئة وسوء الفهم تلك، عوالم ثريّة من الخبرة الإنسانيّة، يتراكب فيها الشّخصي مع الاجتماعي والسّياسي، وتتحاور فيها الفضاءات النّفسيّة والجغرافيّة على السّواء.

فالإفضاء في هذه الرّواية هو أداة للتطهير والفهم، بقدر ما هو وسيلة النصّ لبناء القصّ. وشبكة التّأويلات الخاطئة والمنولوجات المتقاطعة هي المعادل النصّي للمتاهة الفكريّة والنّفسيّة الّتي تخبّط فيها هذا الجيل الّذي توالت عليه الخيبات تباعاً في شتّى أرجاء الوطن العربي، وتجسّدت خصوصيتها التّونسيّة في السّبعينات في أحداث الخميس الأسود وقمع النّقابيين، وأحداث قفصة، ووقائع التمرّد الأهوج، وصولاً إلى انتخابات ١٩٨١ المزوّرة، وتجليات التّطرف الدّامية في رمضان. فعلى خلفيّة من هذه الخيبات الّتي تصوغ ذاكرة النصّ التّاريخيّة حاولت كلّ شخصيّة من شخصيات الرّواية الثّلاث أن تعيش حياتها، وأن تنفلت من قبضة الواقع وشروطه في الوقت نفسه. فرجاء الطّالعة من زخم الحياة في حيّ باب الخضراء، المستندة إلى تاريخ طويل صلب من حياة المدينة العتيقة، تتعرّض كلّ تواريخها ورواسبها لزلزلة تجربة الحبّ والتّغيير، حينما تلتقي في الجامعة الّتي دخلتها لتدرس الآداب الفرنسيّة، بأحمد الّذي يدرّس الحقوق فيها. فقد هبّت على هذه التّواريخ رياح الأفكار الجديدة الّتي كانت تمور بها الجامعة، ويعتنقها «عادل» الّذي قدّمه لها أحمد في السّنة الثّانية من دراستها. ووجدت نفسها في صفّ اليسار عن قلب، قبل أن يكون انخراطها في عالمه عن وعي أو تفكير متعمّق. ولِمَ التّفكير المتعمّق وهي الطّالعة من بين جماهير باب الخضراء الّتي يناضل اليسار باسمها؟ هو انضواء بالقلب إذن، ولكنّه طبيعي لأنّه ابن واقعها الاجتماعي نفسه، ولا يحتاج الأمر فيه إلى تبرير فكري. بل هي لذلك تملك وحدها ترف النّقد الجارح لليسار باعتباره جعجعة وكلاماً يُلقى لا يلزم أحداً، وموقفاً تمثيليّاً قبل أن يكون موقفاً من الذّات ومن الوجود (ص ٧١). وإنّ نقدها لا يصدر عن

استعلاء، بل عن معاناة حقيقيّة، وعن رغبة في إرهاف وعيها بواقعها بعيداً عن التّرديد الببغاوي لشعارات الآخرين ورؤاهم.

أمّا أحمد فإنّ الأمر بالنّسبة إليه جدّ مختلف، لأنّه أكثر شخصيات الرّواية والواقع إشكاليّة. فهو ابن «نوتردام»، موئل الطّبقة الحاكمة الطّالعة من بقايا الأتراك المتشبثة بأذيال أمجاد غابرة، المدافعة عن مصالحها. وانضواؤه تحت لواء اليسار يحمل في طواياه بذور الخيانة: خيانة الذّات، وخيانة الأسرة الّتي خرج منها، وخيانة الطّبقة الّتي ينتسب إليها ويستمتع بميزاتها، وخيانة التّنظيم، وخيانة الأنثى/ الحبيبة/ الوطن. إنّه يبرّر هذا الانضمام بشكل ملتبس: «لم أدخل التّنظيم للتجسّس والخيانة. دخلته حين اكتشفت الهوّة السّحيقة الّتي تفصل الواقع عمّا صُوّر لي في عائلتي، في محيطي. كنت بشكل ما انتقم من أبي وثروته، وأمّي وتاريخها التّركي المجيد. كنت محلّ شبهة من البداية، ولكنّ عادل ضَمِنَ أمانتي ونزاهتي» (ص ٩٥) وليته ما فعل. ليته استمع إلى تحذير «أمّ أحمد» بصلافتها التركيّة: «أحمد من صفّي أنا، ولن يخون مصالحي مهما أغريته. كلّ ما تحشو به دماغه أعتبره ضرباً من اللّعب المسلّي لا غير. نحن الّذين نحكم البلاد والعباد، ومن لا يرضيه الأمر يغادرها أو تتحطّم أسنانه» (ص ٩٦). فأحمد من نسل تلك الطّبقة الحاكمة الخائنة. خان رفاقه في التّنظيم وسلّمهم، ودمّر في ذلك حياة أقرب أصدقائه إليه «عادل» وأجهز على حياة سامي - شقيق عادل - دونما سبب أو جريرة. بل إنّ خيانته بلغت أقصى حدود التنكّر للذات والوطن، حينما رحل إلى فرنسا وحاضر فيها عن العرب الآخرين «رافعي القمامة عن وجه باريس، المتسكعين في أنفاق المترو، حاملي الأمواس تحت جمازاتهم، بائعي المخدّرات للأطفال والمراهقين.. العنصر الملعون الّذي لا ينتج غير المغتصبين، والمنحرفين جنسيّاً، والمكبوتين» (ص ٦٨). ورغم هذا التنكّر لأهله لم يقبله الآخر الّذي يدرك أنّه مصاب بداء «الحواذ» الّذي يعتبره رينيه جيرار في كتابه المهمّ **الكذب الرّومانسي والحقيقة الرّوائيّة** سرّ أزمة البطل الرّوائي الواقع في قبضة الرّغبة المثلثة. ولذلك فإنّه يصرخ ملتاعاً: «أنا.. نعم أعرف تاريخهم، وأجود خمورهم، وأتكلّم باريسيّة الباريغو، وأحسن أكل «الفوندي» شكون زاد؟ ويوم تعشيت مع السّفير في بيته قدّم لي الكسكسي فأكلته بالشّوكة والسّكين.. شكون زاد؟» (ص ٦٩). ماذا يريدون أكثر ممّا قدّم؟ هذا السّؤال الملتاع يخفي في طواياه عمى الشّخصيّة عن رؤية ما انتابها من تشوّهات أثناء رحلتها الدّامية لاحتذاء الآخر.

أمّا «عادل» خدين أحمد، ونقيضه، وضحيته، فإنّه من طينة أخرى هي طينة هؤلاء المناضلين البسطاء الّذين تورّطهم بساطتهم وأمانتهم في فخوخ غادرة. هو شخصيّة الرّواية المحوريّة الغائبة برغم محوريتها أو بسببها معاً. فقد غيّبته الرّواية من زمن النصّ، وزمن المكاشفة، واستعادة الماضي، بالموت على «متن شاحنة لنقل «الفيول» بين بوفيشة والنّفيضة ذات عشية من أيّام ماي» (ص ٧٢). وقد حرمه هذا التّغييب القسري من أن يكون له صوته القصصي، كما هي الحال بالنّسبة لأحمد ورجاء، في إفضاءاتهما المتداخلة والمتقاطعة على مدى صفحات النصّ، وأحاله إلى موضوع لاستقصاءاتهما، ولم يسمح لنا بمعرفة أي شيء عن حياته إلاّ ما يتذاكرانه منها. وهذا ما أحال «عادل» إلى موضوع للصراع من ناحية، برغم كونه عنصراً فاعلاً فيه، وإلى أداة أو عامل مساعد للكشف عمّا يدور في أعماق الشّخصيتين الأساسيتين، كلّ في معزل عن الأخرى، من ناحية ثانية. فعادل من هذه النّاحية هو التّجسيد الإنساني لقضيّة الانتماء الفكري الّتي تحيّر كلاً من أحمد ورجاء. إنّه - حسب كلمات أحمد - «الضّحية الدّائمة، يُذبح كلّ مرّة، ويعود من جديد لارتكاب الخطأ نفسه.. كنت ممزّقاً بين الرّغبة في الاعتذار له، والبكاء على كتفه، والرّغبة في سحقه أكثر كي يعلم أنْ لا شيء يجدي. إنّ الموجود لا يتغيّر، إنّ المنافذ كلّها قد سُدّت إلى غير رجعة» (ص ٩٧). لذلك كان طبيعيّاً أن تعترف رجاء: «تزوّجته نكاية فيك، وتكفيراً عن غفلتي. تزوّجته لأنّه لم يحاكمني على جهلي. تزوّجته وأنا أعلم أنّني مازلت أحبّك حتّى الموت، حتّى البغض والمقت. به ضمدت جراحي واستعدت بشريتي» (ص ١٠٥). هو بالنّسبة إلى كلّ منهما أداة لتحقيق علاقة كلّ منهما بالآخر، وسبيل من سبل الكشف عن حقيقة هذه العلاقة الإشكاليّة. ولكنّه أيضاً تجسيد لكلّ الّذين دفعوا من حياتهم ثمناً فادحاً في «برج الرّومي»، سجن السّياسيّين في تونس، ورفضوا المتاجرة بتضحياتهم، بعدما أُطلق سراحهم. فكيف لعب وجوده وغيابه معاً دوراً رئيسيّاً في بلورة الصّراع في الرّواية وفي كشف تفاصيل الواقع التّونسي في السّبعينات؟

والواقع أنّ جدليّة الحضور والغياب ولعبة الإضمار والمكاشفة من الجدليات الأساسيّة في رواية **علياء التّابعي** تلك. فقد آثر النصّ من البداية إسقاط الطرف الثّالث في لعبة استعادة الماضي ومحاولة التعرّف على ما يمكن استنقاذه من دائرة الدّمار الّتي عصفت ببطلي النصّ الأساسيّين أحمد ورجاء. فبالرّغم من أنّ «عادل» هو الشّخصية الأساسيّة الثّالثة في النصّ الّتي لا يمكن فهم حقيقة ما جرى لأحمد ورجاء بدونها، فإنّ الكاتبة آثرت أنْ تكون معرفتنا به من خلال إفضاءات أحمد ورجاء عنه، وأنْ تمرّ هذه المعرفة عبر مَرشحين مختلفين، وموقفين متباينين منه، وإن

انطوى تباينهما على الكثير من العناصر المشتركة. فموقف أحمد منه ينطوي على كلّ الانشطارات الّتي يعاني منها، وتعاني منها طبقة كاملة في المجتمع التّونسي/العربي، أو بالأحرى شريحة كبيرة من مثقّفي هذه الطّبقة على الأخصّ. وتبدأ الكاتبة في التّعبير عن هذا الانشطار منذ الصّفحات الأولى في روايتها، من خلال بدء الرّواية بعودة أحمد الّتي يخشى عواقبها، وبتساؤلاته عمّا إذا كانت «عودة حقاً كما أرادها أن تكون أم مجرّد فاصلة في رحلة تيه داخلي أدركته لعنتها منذ سنين» (ص ٣١)، وبرجوعه بابن لا يتكلّم العربيّة تجسّد عجمتُه رابطةَ الدّم وانبتات الجذور الثّقافيّة في آن واحد. فهذا الابن البيولوجي لقيط ثقافي بلاشكّ، يستسلم لمصيره ببراءة هادئة في مواجهة سطو الأب القرصاني الوقح عليه، وإقحامه إيّاه على واقع «لم يعرف بعد شروخك وهلعك المزري بك وبسنوات عمرك بأكملها» (ص ٣٢). ولا يجسّد هذا الابن البيولوجي واللّقيط الحضاري وحده تمزّقات «أحمد»، ولكن تجسّدها كذلك استخدامات الرّواية للالتفات البلاغي في السّرد منذ البداية، حيث يتراوح القصّ بين ضميري الغائب والمخاطب. وضمير المخاطب يضع أمام القارئ من البداية تلك الذّات المنشطرة على نفسها، المنشقة على تواريخها وثقافتها. بل إنّ الرّواية لا تترك للقارئ فرصة التعلّل بانفلات تلك العلامة النصّيّة البارزة منه حينما تجعل أولى جمل السّرد بضمير المخاطب فيها هجوميّة حادّة: «أي عذر يبرّر هذا السّطو الوقح على عالم لم يعرف بعد شروخك وهلعك المزري بك وبسنوات عمرك بأكملها؟» (ص ٣٢). هذا فضلاً عن أنّ القصّ بضميري الغائب والمخاطب هو من النّوع الّذي ينطلق من منظور الشّخصيّة ذاتها، أي أنّه نوع من القناع السّردي لضمير المتكلّم.

هذا التّأسيس النصّيّ لانشطار أحمد على ذاته هو المدخل لفهم شخصيّته، ولإدراك حقيقة علاقته الإشكاليّة بعادل من ناحية، وبالواقعين التّونسي والفرنسي اللّذين عاش فيهما من ناحية أخرى. ذلك أنّ علاقته برجاء تنطوي على جماع كلّ هذه العلاقات الإشكاليّة، بالإضافة إلى علاقته بالمرأة/الأنثى/ الوطن بل حتّى بالمرأة/الآخر/ الهجرة. فلولا رجاء لاختلفت علاقته بزوجته الفرنسيّة، بل بفرنسا نفسها. وهذا التّأسيس للانشطار هو الّذي يتيح لنا فهم حقيقة علاقة أحمد بعادل، تلك العلاقة الّتي يعبّر عنها بنفسه بهذه الكلمات: «كنت أحبّه أكثر من أيّ إنسان آخر، وأكثر منك أحياناً، ولكنّني كنت كذلك أمقته كما لم أمقت كائناً. كان جزءاً منّي لابدّ لي من تدميره لأعيش، فقد كان مختلفاً إلى حدّ القلق والإزعاج» (ص ٩٥). فالتّناقض الكامن في شخصيّة أحمد، وهو التناقض الذي يتطلّب منه تدمير الجزء المختلف فيه /الجزء العادل/ الجزء الأكثر إنسانيّة، وتخلياً عن الخاصّ، واهتماماً بالعام، هو في حقيقة الأمر التّناقض المتجذّر في طبقته، بل في جماعة المثقّفين العرب برمّتها. وتبلور الرّواية قطبي هذا التّناقض في وضعها «عادل» مقابل «أمّ أحمد» بعنجهيتها التركيّة، ومفاهيمها «البلديّة»، وكراهيتها المتأصّلة لكلّ ما هو شعبي، وربّما لكلّ ما هو تونسي. وقد كان باستطاعة أحمد أن يعيش في بلهنية هذا السّلام «البلدي» لو لم يلتق بعادل، ولو لم يحبّ رجاء. لكنّ لقاءه بعادل هو الّذي ألقى به في خضمّ الدّمار، لأنّه فتح عينيه على تناقضات الواقع الاجتماعي في بلده، وكشف له مدى انبتات جذور طبقته عن أرض هذا الوطن، ودفعه إلى الرّغبة في الانتقام من أبيه وثروة أمّه وتاريخها التركي المجيد. وهذا الجنوح إلى الانتقام من الذّات غرس العملاء في قلب الحركة اليساريّة. لكنّ وشايته بالزّملاء لم تمض بلا ثمن كما هي الحال في أغلب الحالات، لأنّها أجهزت على حياة إنسان بريء: هو سامي شقيق عادل الأصغر الّذي مات منتحراً في السّجن، وخلفت كما هي الحال مع كلّ الوشايات في أغوار أحمد عقدةَ ذنب كبيرة، أسهمتْ في إذكاء آليات رغبته الدّفينة في تدمير الذّات.

وهل كانت له من نجاة؟ ألم يتفتّح وعيه وهو مايزال حدثاً بالصّادقيّة على عنف المظاهرات بين تفسير أبيه لسقوط أجساد الطّلبة تتلوّى على الإسفلت تحت وقع هراوات الجنود، وتفسير خاله الأصغر لها (ص ١٣١/ ١٣٢)؟ ألم تبدأ أزمة الوعي بمظاهرات الطّلبة ضدّ زيارة همفري، وتطارده أزمة المواجهة والحساب بعد فترة من سماع أنباء ما جرى في ذلك الخميس الأسود من شهر يناير ١٩٧٨ في تونس، وهو لايزال في باريس فردّته الأنباء إلى «منظر الدّم وهو يلطّخ جذوع أشجار تطلى في العادة بالجير الأبيض» (ص ١٣٢)؟ وبين هاتين اللّحظتين التّاريخيتين في تاريخ بلاده تدور أحداث علاقته بعادل. وبعد التّاريخ الأخير يقطع كلّ رباط بينه وبين رجاء، أو يحاول ذلك، من خلال إرسال فوزي إليها لإطلاعها على خيانته وخسته. لكنّ هذا كلّه لم يحرّره منها، ولم يحرّرها منه، لأنّ العلاقة بينهما هي في بعد من أبعادها علاقة بحث عن الذّات، وعن معنى الوطن.

أمّا «رجاء» فإنّها هي الأخرى لا تقلّ إشكاليّة عن أحمد، وإن كان دورها في النصّ أكثر محوريّة منه، لا لأنّها الأنثى/الوطن فحسب، ولكن أيضاً لأنّ الرّواية حرصت على أن تدور المواجهة على أرضها/في بيتها، بل وبشروطها هي، كما سيتضح لنا فيما بعد. وإذا كان همّ «رجاء» الأساسيّ في الرّواية هو أن تكتشف معنى حياتها وقيمتها وسط نزعتين (رغبتها

في حبّ من لا يستحقّ حبّها ولكنّه فاز به، وتقديرها لمن يستحقّ حبّها وعجزها ـ في الوقت ذاته ـ أن تحبّ عادل بعد تجربتها مع أحمد)، فإنّها تقدّم لنا كذلك جانباً آخر من شخصيّة عادل الغائبة لا يعرفه أحمد، ولا طاقة له على إدراك كنهه: عادل الآخر الذي ترفّع بعد أن خرج من تجربة السّجن القاسية عن المتاجرة بتضحياته، أو حتّى عن السّماح للآخرين باستثمارها لاستدرار العطف والإعجاب والتّأييد؛ عادل الّذي أنضجته تجربة السّجن وجعلته أكثر إنسانيّة وأقدر على إقامة علاقة إنسانيّة مع أنثاه الجريحة المنكوبة بمن خانوها وخانوا الوطن. لم يحاكم رجاء على جهلها أو حتّى على حبّها لأحمد، الّذي عانى هو كما عانت هي أيضاً من خيانته. فعادل يحمل الكثير من ملامح رجاء، وبرغم علاقة التّماثل بينهما أو ربّما بسببها، كان ذلك النّفور الباطني بينهما ـ فالعناصر تنجذب إلى نقائضها، وتتنافر مع رصفائها. ويتحقّق التّماثل بينهما على أكثر من مستوى: فكلاهما من ضحايا أحمد؛ ومن ضحايا المناخ العربي السّبعيني الخانق بعد الهزيمة؛ ومن ضحايا رحلة الوعي واكتشاف الهويّة في واقع وعر المسالك صعب الأقدار؛ ومن ضحايا الأمل في واقع اجتماعي وإنساني أفضل.

فقد تزوّجت رجاء عادل ـ كما تقول لأحمد ـ: «تزوّجته نكاية فيك وتكفيراً عن غفلتي، تزوّجته لأنّه لم يحاكمني على جهلي، تزوّجته وأنا أعلم أنّني ما زلت أحبّك حتّى الموت، حتّى البغض والمقت. [...]ـه ضمدت جراحي، واستعدت بشريتي» (ص ١٠٤). صحيح أنّ في هذا الاعتراف إقراراً باستخدام عادل، ولكنّ فيه أيضاً اعترافاً بقدرته على تضميد الجراح، وإعادة الإيمان بالإنسانيّة لمن فقد إيمانه بها. لكنّ الزمن لم يسمح لرجاء بالاستمتاع بانسانيتها المستعادة، فقتلت عادل شاحنةٌ عمياء بين «بوفيشه» و«النّفيضة» على الطّريق الرّئيسيّة رقم واحد. ويردّنا هذا الحدث إلى مقولة رجاء الأساسيّة: «بين رجلين وقفت حياتي كلّها. رجل أحببته فطعنني، ورجل احترمته بعمق وبذلتُ له ما بقي منّي فطُعن. بين رجلين خسرت حياتي كلّها. رجل مجنون سكنه الدّمار، ورجل راهن حتّى النّهاية على انقلاب الموازين. وكلاهما أحمق لم يفهم أنّ الحياة تكره البطولات الزّائفة، ولا تعترف إلّا ببطولة واحدة: أن نعيش بعمق، بوعي بالجزئيات الصّغيرة» (ص ١٠٦). والواقع أنّ الرّواية كلّها ليست إلّا محاولة لتطبيق تلك البطولة الواحدة الّتي تعترف بها الحياة: محاولة للوعي بالجزئيات الصّغيرة، وفهم دلالاتها المتعددة، وتأثيراتها البعيدة المدى على الواقع والإنسان.

فشبكة العلاقات في الرّواية ـ وهي شبكةٌ تبدو من الوهلة الأولى، وبسبب تبنّي القصّة لثنائيّة المنظور في السّرد، وكأنّها رواية التوتّر الحادّ بين أحمد ورجاء ـ تنطوي على مجموعة من التّماثلات والتّناقضات الّتي تتبلور من خلال حبكاتها الثّانويّة وشخصياتها الثانويّة الكثيرة. وتزدحم شبكة العلاقات تلك بأفراد عائلة أحمد: من أبويه وخاله وأخته سامية وزوجها زكريا، إلى زوجته آن، وعشيقته ماري فرانس، بينما لا نعرف شيئاً ذا بال عن أفراد أسرة رجاء ـ وإن كانت شبكة العلاقات الّتي تربطها بشخصيات الرّواية الأخرى من أساسيّة أو ثانويّة هي علاقات ناجمة عن حركتها داخل المجتمع بمواطنيه (أحمد وعادل ومنير وفوزي) ومهاجريه (هدى وأحمد) والمقيمين فيه من الأجانب (توماس وفيونا وطالب جامعة ييل).

وهذا التّباين الواضح في نوعية الشّخصيات الّتي تتشكّل منها شبكة علاقات كلّ منهما يكشف من حيث البنية الرّوائيّة عن اختلاف دلالات كلّ منهما في النصّ المضمر. فأحمد الّذي يزعم الثّورة على أسرته مرتبط بها، شديد الاعتماد على آلياتها الاجتماعيّة، مشدود إلى وشائج علاقاتها المتشابكة؛ وارتباطه بتلك الأسرة وجه من وجوه علاقته الشّائكة مع فرنسا بجانبيها: الشّرعي (الزوجة) وغير الشّرعي (العشيقة). أمّا رجاء فإنّها لا تحتاج إلى تلك الأوتاد الأسريّة الّتي لا تفلح في تجذير علاقتها بالواقع الّذي تعيش فيه، لأنّها حقّاً بنت هذا الواقع، وتجسيده الحيّ، والعنصر الفاعل في شبكة علاقات الشّخصيات الأخرى به. وحركة رجاء بين أبناء المجتمع، من مقيمين ومهاجرين ووافدين، من العناصر الّتي تؤسّس محوريّة شخصيّة الأنثى في النصّ، وتطرح رجاء نقيضاً لأحمد برغم حبّها له.

وهناك عنصر آخر يؤكّد هذه المحوريّة ويعمّقها، وهو طبيعة حركة كلّ من أحمد ورجاء في الزّمان والمكان داخل النصّ الرّوائي. فبينما تدور حركة أحمد على محور الدّاخل/ الخارج، تونس/ فرنسا، فإنّ حركة رجاء ونوعيّة العلاقات الّتي تقيمها تربط حياتها بتضاريس الواقع التّونسي، وجغرافيا الوطن: من «باب الخضراء» إلى «قمرت» ومن «برج الرّومي» إلى «مكثر». وتكشف لنا دراسة ما جرى لها في كلّ مكان من مختلف فضاءات هذا الواقع التّونسي عن علاقة التّناظر الثّرية بين جغرافيا الوطن وجغرافيا الرّوح، بين تضاريس المدينة/ والوطن وتكوين الشّخصيّة المحوريّة في النصّ. ذلك أنّ النصّ الرّوائي عند علياء التّابعي لا يتبلور من خلال فضاءات الشّخصيات فحسب، بل يرسم كذلك عبر منولوجاتهما المتقاطعة، وعبر الجدل المستمرّ بين الفضاء الجغرافي، والتكوين النّفسي والاجتماعي لهما، صورة فنيّة لمستويات المعنى المتراكبة فيه. فللنصّ ذاكرته التّاريخيّة الزّمانيّة، وبنيته المكانيّة الّتي يتحقّق عبرها الوجود القومي للجزئيات في حوارها المستمرّ مع رؤى

النصّ وشخوصه معاً. وهناك أداة هامّة في هذه البنية وهي التّناظر بين ما يدور في جغرافيا الفضاء التّونسي، وما يحدث في جغرافيا المنفى، أو المهرب الأوروبّي، سواء تعلّق ذلك بوجود أحمد في فرنسا، أو وجود رجاء في لندن. فأحمد الّذي أرادت أمّه أن تنقذه من الارتباط بعادل أو برجاء ابنة «باب الخضراء»، لا يتزوّج في فرنسا إلاّ ابنة طبقة مماثلة لتلك الّتي أرادت أمّه انقاذه منها، لأنّ آن زوجته ليست إلاّ عاملة بريد تنحدر من صُلْبِ بقّال. كما أنّ صداقة هدى الصّاحية وثلوج انجلترا الّتي ساهمت في شفاء رجاء من جحيم الأعراف الفاصلة بين الواقع والوهم، تناظر ثلوج «مكثر» وعالمة الآثار الكنديّة الّتي ردّتها إلى الماضي وإلى جذورها من جديد.

والواقع أنّ الوعي بتراكب المستويات الدّلاليّة في هذا النصّ الرّوائي، وبأنّ النصّ المضمر فيه لا يقلّ أهمّية عن النصّ السّطحي أو الظّاهر، هو الّذي يكشف لنا عن حقيقة تلك العلاقة الإشكاليّة الّتي دمّرت حياة رجاء / المرأة/ الأنثى/ الوطن. فالنصّ المضمر في هذه الرّواية والّذي تجسّد فيه المرأة/ الأرض تونس/ الوطن العربي هو الّذي يفسّر لنا سرّ وقوعها في هوى أحمد برغم احترامها العميق لعادل. ذلك أنّ أحمد لا يجسّد على المستوى التّاريخي الطّبقة الّتي سيطرت على مقدّرات الأرض/ الوطن فحسب، ولكن أيضاً الطّبقة الّتي طرحت المشروع التّنويري النّهضوي للخلاص. وهو مشروع كانت له جاذبيّته وغوايته، وقد استثمر هذه الغواية في الإيقاع بالكثيرين من المخلصين - من أمثال عادل - واستخدمهم لا في تحقيق رجاء الوطن ورخائه، وإنّما في تحقيق نوع من الخلاص الفردي للمشتغلين به أدّى في النّهاية إلى كلّ ما يعاني منه الوطن العربي من إخفاقات. وهذا البعد القومي المضمر في العمل هو الّذي تطلّب الاهتمام بذاكرة النصّ التّاريخيّة والسّياسيّة من ناحية وبتناظرات فضاءاته الجغرافيّة من ناحية أخرى. ومن هنا استطاعت قصّة «رجاء» مع «أحمد» برغم خصوصيتها التّونسيّة وفرديتها الإنسانيّة أن تنطوي في زخمها الحميمي الكثيف على قصّة الوطن بأكمله دون أن يؤثّر ذلك على فرادتها وخصوصيتها. وقد استطاعت الرّواية أن تحقّق هذا الثّراء في العلاقات وهذا التّعقيد في البناء والتّكثيف في المعاني والدّلالات لأنّ الكاتبة وفّرت لها لغة روائيّة جميلة تشارف تخوم الشّعر، وتدرك أهمّية الانتقالات اللّينة بين الفصحى والعاميّة، وتجسّد من خلال عاميتها التّونسيّة المكثّفة احتدامات لحظات الماضي المتوهّج بالعناصر الحسيّة والانفعاليّة. إنّها بحقّ عمل أدبي جميل يبشّر بميلاد موهبة روائيّة كبيرة في سماء الأدب التّونسي، ويدفع أدب المرأة العربيّة خطوات إلى الأمام في طريق النّضج والتّكثيف والشّاعريّة.

اقرأ في الأعداد القادمة من الآداب

الآداب: واحد وأربعون عاماً في خدمة الثّقافة العربيّة التحرّريّة الجادّة.

١ ـ حوار طويل مع د. يمنى العيد، الفائزة بجائزة «سلطان العويس» للنقد الأدبي.

٢ ـ ملفّ إدوارد سعيد.

د. عفيف فرّاج: المقهورُ يصادم جيوشَ الكلمات.

د. فيصل درّاج: إدوارد سعيد أو أخلاقيّة المعرفة.

الياس خوري: بورتريه...

كيرستين ادريس: الانتماء.. في المنفى؟

فضلاً عن ثلاث مقالات جديدة لإدوارد سعيد ومقابلة معه.

٣ ـ ملفّ الأدب العراقي الحديث: أكثر من ٤٠ شاعراً وقصّاصاً وناقداً ومسرحيّاً عراقيّاً.

٤ ـ الأدب المغربي الحديث.

رأي

فلسطينيّو ٤٨: حجر الزّاوية

وليد الفاهوم

في أعقاب التّقسيم والرّفض العربي والتّشجيع الصهيوني لذلك الرّفض وإعلان قيام دولة إسرائيل وتشريد السكّان الأصليين بقي في البلاد حوالي ١٦٠ ألف نسمة أصبحوا بعد ٤٥ سنة خمسة أضعاف.

ومع قيام الدّولة وتشريد الغالبيّة العظمى من الشّعب العربي الفلسطيني، ومع غياب وتغييب الغالبيّة العظمى من زعماء هذا الشّعب وقياديه وانقطاع الجزء الباقي منه عن العالم العربي، ونتيجةً لفرض هذا الحصار الإعلامي والحضاري والثقافي، بقي هذا الجزءُ يعيش داخل وطن الآباء والأجداد في حالة من رعب الانغلاق وهلع الاقتلاع وكأنّه شلخة جذع اجتُثّ أكثرُ من ثلاثة أرباعه! ورويداً رويداً بدأ يدرك عمق المأساة التي حلّتْ به، وبدأ يدرك أنّ المؤامرة كانت أكبر منه بكثير، وأنّ جذورها تمتد إلى ما قبل مائة عام حين نشأ الفكر الصهيوني بشكله السّياسي الّذي تُوِّج بقيام دولة اليهود. . .

لكنّ الإشكاليّة الّتي ستبقى هي مصيرنا نحن: فلسطينيي الـ ٤٨. فالموقف الرّسمي الإسرائيلي مصرّ على اعتبارنا مجموعةً سكّانيّة مجزّأة إلى طوائف وشيع وملل، ويرفض الاعتراف بنا أقليةً قوميّة فلسطينيّة الجذور والتطلّعات والهموم. فنحن بحسب هذه الاعتبارات مسلمون ومسيحيّون وبدو ودروز، وإن شئت أيضاً، شيعة وسنّة وروم أرثوذكس ولاتين وكاثوليك وكاثوليك ملكيّون وقبائل وعشائر وبطون وأفخاذ. هكذا كان نهج السّياسة الرّسميّة: التّعامل مع الأسهل وبحسب مقولة «فرِّق تَسُدْ».

منذ قيام دولة إسرائيل استهدفت السّياسةُ الرّسميّةُ الإنسانَ الفلسطيني والأرض. ففرضت الحكمَ العسكري ونظام التّصاريح الّذي دام ١٨ سنة (حتّى ١٩٦٦) وما تلاه من قوانين تمييز وقهر واضطهاد قومي. وكان الهدف أولاً وقبل كلّ شيء هو سلخ الإنسان الفلسطيني الباقي في الدّولة عن أبناء جلدته وعزله في أماكن مغلقة (غيتوات) وفرض الحصار الاقتصادي والحصار الثقافي وتجريده ممّا تبقى له من أرض؛ حتّى بلغت نسبةُ الأراضي الّتي يمتلكها فلسطينيّو الـ ٤٨ ٥،٤٪ من مجموع أراضي حدود ١٩٤٨.

وبناء على هذا المبدأ كان الهدف أيضاً تحويلُ البنية التحتيّة لهذا الشّعب الباقي من طبقة فلاّحين تحرث وتزرع وتفلح وتتشبّث بالأرض مصدراً للحياة، إلى طبقة عمّال تعتمد على الغير (على سوق العمل في الشّارع اليهودي) فتغدو ريشةً في مهبّ الرّيح وبدون تقاليد ومبادئ عمّاليّة راسخة ذات جذور. . . وكانت هذه من أهمّ آثار الحكم العسكري ونظام التّصاريح، إذْ مُنعتْ قطاعاتٌ واسعة من الاقتراب من أراضيها بحجّة كون هذه الأراضي واقعةً ضمن منطقة عسكريّة صارت كذلك بجرّة قلم على خارطة اعتباطيّة (مرسومة بشكل متعرّج يهدف إلى إخراج المناطق الّتي تسكنها أغلبيّة يهوديّة من هذا النّطاق وإدخال المناطق الّتي تسكنها أغلبيّة عربيّة لتحديد حرّيّتهم وحرّيّة تصرّفهم بملكيّتهم حتّى تصبح بالتّالي ملكيّة الأرض عبئاً على صاحبها). وعلى الرّغم من أنّ الحكم العسكري زال، لكن ما برحت آثاره المدمّرة موجودة في العقول وفي حقول الزّعتر (الّذي أصبح من الممنوعات) وفي مراتع القوانين الإسرائيليّة الّتي تنوف على الثّلاثين قانوناً تمييزيّاً تتنافى مع أبسط القواعد الديمقراطيّة وقوانين حقوق الإنسان. فهذه القوانين، المباشرة منها وغير المباشرة، تتعلّق بتمييز الإنسان سلباً وبسلب الأرض من تحت أقدامه عنوةً وبموجب القانون. فتحت اسم الإنشاء والتّعمير والإعمار والتّطوير تمّ تحويل ديموغرافي لمنطقة الجليل؛ وبعد أن كُنّا أغلبيّة أصبحنا أقليّة.

لقد استعصت أقليّتنا القوميّة على الذّوبان والانصهار. وقد يأتي هذا لعدّة عوامل، منها أنّ هذه الأقليّة تعيش في دولة تعادي شعبها، دولة أحاديّة القوميّة يحكمها حتّى الآن الفكرُ الصّهيوني المغلق، وهي ذات «تمييز» قانوني يرفض الأغيار (الغوييم). بل إنّ الاندماج غيرُ واقع، لأنّ المندمج يجب أن يكون على قدم المساواة مع المندمج معه؛ وهذا الدّمج ينتج شيئاً آخر من حيث الماهيّة، تماماً كما يندمج الأوكسجين بالهيدروجين فينتج الماء؛ وما دامت دولة إسرائيل هي دولة اليهود فقط، فإنّه لا يمكن أن يكون دمجٌ فعليّ وإنّما عمليّات تلصيق سطحيّة. إنّ العمليّة الليبراليّة الّتي يقوم بها بعضُ المسؤولين الإسرائيليين من رفع درجة هذا الموظف العربي أو ذاك هي عمليّة مباركة بدون شك، ولكنّها مازالت في إطار «المساواة» على المستوى الفردي؛ وهي عمليّة خطيرة على المدى البعيد لأنّ هؤلاء الكتبة وذوي المناصب العالية قد يُستَغلّون في محاربة نهج الأقليّة القوميّة على أساس «من دهنه سَقِّ له». . .

إنّنا نعيش في عصر الأقليّات. وقضيّة الأقليّات ليست قضيّة محليّة أو قطريّة، وإنّما هي مشكلة عالميّة، ولا يمكن حلّها إلاّ عن طريق إعطاء المبادئ الأساسيّة لحقوق الإنسان مضموناً فعليّاً وعمليّاً وقابلاً للتّنفيذ. ذلك أنّ السّياسة هي فلسفة الممكن؛ وموضوع الأقليّات سواء أكانت أقليّة قوميّة أم دينيّة موضوع قابل للانفجار في أي لحظة، خاصّة عندما تتوفّر له الإمكانيّات الماديّة والمعنويّة ووجود القيادة والحدّ الأدنى من التّنظيم؛ ويبدأ الوضع بالتّحوّل من التّململ إلى عدم القبول ومنه إلى التمرّد ويتحوّل من ثَمّ إلى حركة اجتماعيّة. وكثيراً ما يكون التنبّؤ بحدّة هذا التمرّد أو ذاك صعباً لأنّ موضوعيّة الأقليّات الأثنيّة ذات طابع انفجاري. فمثلاً وعلى صعيد الدّاخل كان صعباً توقّعُ ما حدث سنة ١٩٥٨ من مظاهرات وهبّة شعبيّة في النّاصرة والجليل والمثلّث؛ وكان صعباً أيضاً التنبّؤ بأحداث يوم الأرض سنة ١٩٧٦ الّتي كانت إحدى نقاط التحوّل بالنّسبة لفلسطينيي الـ ٤٨ أو للفلسطينيّين - الإسرائيليين، خاصّة لما يمتازون به من الهدوء وضبط النّفس والتروّي وإمساك الرّأس باليدين كلتيْهما (دلالةً على عمق التّفكير).

وأعتقد أنّ قوانين الطّبيعة تسري علينا هنا أيضاً

في هذه البلاد بخصوص موضوعة الضّغط الّذي يولّد الانفجار. ومن هنا يُطرح السؤال: في مصلحة من يكون الانفجار؟ وللحفاظ على البقيّة الباقيّة كيف يجب أن تكون أنماط سلوكنا في الدّفاع عن أنفسنا حيال السّياسة الإسرائيليّة نحونا عامّة وحيال أصوات اليمين المتطرّف خاصّة الّتي تنادي بالترانسفير(أي ترحيلنا) وبـ «الموت للعرب»؟

(. . .) نحن قوميّة ذات تقاليد وعادات وتراث قومي وحصاري وتاريخ خاص ومشترك، يستقيم حينا ويتعثّر حيناً آخر. هذه الأقليّة القوميّة هي من السكّان الأصليين لهذه البلاد يربطها بالدّولة علاقات التّأثير والتّأثّر الاجتماعي والسّياسي والمصلحة المشتركة في حقّ الحياة؛ كما يربطها بفلسطينيي المناطق المحتلّة رباط الدم بوصفها جزءاً لا يتجزّأ من الشّعب العربي الفلسطيني (وكذلك الأمر بالنّسبة لفلسطينيي الشّتات).

في سنة ١٩٦٧ وبعد احتلال إسرائيل للضفّة والقطاع وبعض أجزاء من سوريا ومصر تمّ اكتشافنا؛ «فعرب» إسرائيل لازالوا عرباً وفلسطينيّين أيضاً. وتغيّرت النّظرة إلينا؛ فبعد أن كنّا «خونة» لأنّنا بقينا في أراضينا أصبحنا مناراً يستضاء به ورمزاً للصّمود. . وفي اعتقادي أنّ في النّظرتيْن كلتيهما كثيراً من المبالغة. لكنّ المهمّ في الأمر أنّ من «حسنات» الاحتلال أنّه عزّز من مسألة انتمائنا القومي؛ ولا ننسَ العاملَ الأساسي في سلوك حكومات إسرائيل المتعاقبة تجاهنا، وسياسة «فرّق تسد»، والقهر القومي واليومي خلال كلّ السّنين الماضية منذ قيام الدّولة.

إنّني أوافق الدّكتور سعد الدّين إبراهيم حينما يقول (في كتابه **تأمّلات في مسألة الأقليّات** الصّادر عن دار سعاد الصبّاح ومركز ابن خلدون للدّراسات الإنمائيّة سنة ١٩٩٢ صفحة ٣٠): «وأحياناً يكون هؤلاء «الآخرون» عاملاً أهمّ في تنمية الوعي الادراكي الأثنيّ [لأنّهم يخضعون] لممارسات التفرقة والتّمييز من قِبل «جماعتهم»». وبتعبير آخر، تنطوي العلاقات الأثنيّة صراحةً أو ضمناً على آليات نفسيّة ـ اجتماعيّة للدّمج (Inclusion) و«الاستبعاد» (Exclusion) (. .).

إنّنا لا نستطيع القول إنّ السّياسة الرّسميّة الإسرائيليّة فشلت في مسألة المساواة والدّمج، ففي الأصل ترفض الإيديولوجيا الصّهيونيّة هذه المساواة وهذا الدّمج «للأغيار» (. .)

وأعتقد أنّه لليهودي الإسرائيلي الحقّ في اعتبار نفسه ضمن أقليّة قوميّة سواء كان ذلك في العالم أو في الشّرق الأوسط، وسواء نبع ذلك الاعتبار من العنصر الذّاتي والشّعور بالانتماء إلى جماعة عرقيّة معيّنة في مواجهة الجماعات الأخرى أو من العنصر الموضوعي (كالاشتراك في اللّغة والدّين والثّقافة والأصل القومي). وفي هذا المجال أعتقد أيضاً أنّ الفكر الصّهيوني السّياسي في أزمة داخليّة وخارجيّة، خاصّة في المسألة الاستعلائيّة وفي مسألة اعتبار اليهوديّة قوميّة وديناً في آن واحد؛ وهذا هو أصل الدّاء وأساس المشكلة!

إنّنا كعرب وكفلسطينيّين لسنا أفضل الشّعوب ولكن ما من شعب أفضل منّا. هذا من جهة؛ أمّا من الجهة الأخرى فمن يطالبْ بالحقّ الّذي له يجب أن يعرف الحقّ الّذي عليه. . ومسألة حقوق الإنسان لا تتجزّأ، والدّيمقراطيّة الصّحيحة هي الّتي تحافظ على حقوق الأقلّيّات.

وبعد، فلابدّ من الاعتراف أنّ هنالك إشكاليّة ولابدّ من طرح الموضوع بشيء من الموضوعيّة والجرأة، وبخاصّة حيال أزمة الفكر القومي العربي. فهذه الإشكاليّة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار عاملين أساسيّين هماالموقف الإسرائيلي الرّسمي والموقف العربي الرّسمي ومن ثمّ الموقف الفلسطيني الرّسمي!

نحن مجموعة أثنيّة بمعنى أقليّة قوميّة؛ ونحن مجموعة بشريّة يشترك أفرادها بالعادات والتّقاليد واللّغة والدّين (بالمعنى العام) والثّقافة، وقد أصبح انتماؤنا أكثر حدّة نتيجة الإحساس بالاضطهاد. . . وهذه المجموعة لن ترحل مهما كانت الظروف، ولا وطن لها سوى هذا الوطن.

والمفاوضات الإسرائيليّة العربيّة والإسرائيلية الفلسطينيّة تستثنينا؛ وكأنّ أمرنا الحالي الأقلياتي، كأبناء أقليّات أقليّة قوميّة واحدة، أمر مفروغ منه. فأين نحن من الدّولة الفلسطينيّة وأين نحن من الدّولة الإسرائيليّة الأحاديّة القوميّة؟

فلا نحن مع الّذين آمنوا، ولا نحن مع الّذين كفروا. . إلّا أن نكون أقليّة قوميّة عربيّة ـ فلسطينيّة بإسرائيل كما نحن فعلاً، لا بين المطرقة والسندان: مطرقة إسرائيل وسندان العرب. بل نحن أقليّة قوميّة تعيش في دولة إسرائيل تربط ما بين ضلعي الشّتات والأراضي المحتلّة ١٩٦٧ وتشكّل عنصراً هامّاً في عمليّة السّلام كعمليّة تاريخيّة واجتماعيّة وسياسيّة؛ أو قل نحن حجر الزّاوية في هذا البناء.

(النّاصرة)

لبنان والشعر

... ليس لبنان بلداً فحسب، إنّه لغة، فضاءٌ للحلم والكتابة. هكذا كنت أراه. وهكذا كنت أدخله عبر نصوص وكتاباتٍ تقول اختلافها وتقول انتماءها إلى ذاكرة وثقافة وأرض: نصوص الشّعراء والكتّاب الّذين أحببتهم لأنّهم يغوون الرّوحَ بمجرّتها إلى حيث تجرّب حدودها. وكنت أدخله أيضاً عبر أغاني حرّاس يسهرون بقناديلهم على عزلة الإنسان وليله في وحشة العالم؛ فيروز أولاهم وليست الوحيدة.

لازمتني فكرة الكتابة إليكم منذ سنوات. والحقيقة أنّي ما كنت لأتأخّر عن سفر اللذّة هذا لولا الحرب؛ ذلك الخراب الأبله الّذي كان يحوّل الأمكنة إلى كمائن تصيب الحيّ والميت وترمي شمس الكائن إلى الظلمات.

لن أتحدّث عن الحرب

لن أتحدّث عن فيروز؛ بل سأرجئ هذا إلى زمن آخر يؤسّسه الشّعر. أتحدّث عن لبنان؛ ذلك البلد الّذي جعل الشّعرَ هويّتَهُ الخاصّة حتّى إنّه اتخذ شَجَرَةَ الأرز شعاراً. لكنّ الشّعر مهدّد دائماً، وهو يحيا على مشارف المهاوي: إنّه توأم المأساة. لكأنّ قَرْناً من العتمات تَمثّل قفصاً، فحاصر الطّائرَ وصادر حنجرتَه وجناحيه. ومع ذلك أصرَّ لبنان على أن يبقى جارَ القصيدة ونصير الزّهْرة، على الرّغم من أنّ الأرض كانت قد دخلت به في مدار ليل طال.

ليت الفينيق ينهض من رماده خارجاً إلى شمس الشّعر والإنسان، باسطاً جناحيْه في فضائه الحيويّ!

أبعثُ إليك بهذا النّصّ الّذي منذ أن أنهيت كتابتَه قبل ثلاث سنوات لم أفكّر في توجيهه إلى سماء أخرى. فأنا كتبته لفيروز، ولبنان وشجرة الأرز الّتي سكنت حلم المجنون الأوّل المهاجر في الأسطورة: جلجامش. إنّه أوّل نصّ أرسله إلى لبنان. ليته يروق.

ادريس عيسى

القنيطرة

مدير التحرير:

*** أهلاً بك أيّها التّائق إلى لبنان فضاءً للحلم والكتابة. نرجو أن يكون طائرنا قد نهض منْ رَماده، لكنّه بالتأكيد يواجه رماداً جديداً لعلّه أشدُّ كثافةً. قصيدتك منشورة في العدد الذي بين يديك كما ترى.**

النّفس شظايا..
والحنين جارف

(...) كان محيطنا الفكري والثقافي والأدبي يتنفّس برئة معطوبة، ويزحف على قدمين مشلولتين، ويبصر بعينين ماضويّتين تحجبان عنه أفق المثاقفة. وحين برزت مجلّة **الآداب** ودارها العتيدة تغيّر ذلك، وأصبح على يديها جسدُ الفكر سويّاً، ودمُ الشّعر حارّاً، ونبضُ الثقافة عالياً. وفتحتُ عينيَّ على **الآداب** مدرسةً شامخة، وانتسبتُ إليها فأكرمتْ نصوصي الشّعريّة. ولمّا اشتعل لبنان لم أيأسْ، بل واظبتُ على مراسلتها، ولكن دون علم لي بما يحدث لرسائلي. وحين انطلقتْ بهمّتكم وعزيمتكم وجَدْتني بين سكرة الآلام وصحوة الموت: فالنّفس شظايا، والجسد خرابٌ بسبب قصور الكليتين ـ متّعكم الله بموفور الصّحّة والعافية ـ أُدمنُ تصفية الدم ثلاث مرّات في الأسبوع وأُغذّي العروق بحقنتين يوميّاً. ولولا هذا الحنين الجارف إلى **الآداب** لما استطعتُ أن أنتزع من أضلعي ريشةً أخطُّ بها إليكم هذا الكتاب؛ الذي أضع طيّه نصّاً آمل أن يكون عند حسن ظنّكم. ولي رجاء عند د. سهيل ادريس يتمثّل في نشر سيرته الذّاتيّة التي بدأ بعض فصولها في مجلّة «المقاصد»...

أحمد بلحاج آية وارهام

(مرّاكش)

*** مدير التّحرير: سلامة كليتيك أيّها العزيز. والآداب تحنّ إلى أقلامها القديمة حنينَ هذه إليها. نصّكم سينشر قريباً. وأمّا «مذكّرات» رئيس التحرير فسيُكملها قريباً... وعلى صفحات هذه المجلّة بالذّات.**

الانتماء في الغربة

قيل، «.. ما تبقّى يؤسّسه الشّعراء..». والآن في مدار الأسئلة الخانقة ما الّذي تبقّى؟ شرعيّةُ البقاء، كونها فقط اختياراً داخل الجاهز/الصّارم بواحديّته. حتّى الشّاعر، توزّعه التّاريخُ في مشهديّةِ النّهاية المسوقة؛ وليسدل السّتارُ على الـ«ما تبقّى» خارج أسطورة التّأسيس، المحايثة بالضّبط لتأسيس الأسطورة الحديثة جدّاً والمسوقة هي الأخرى باسم الواقعيّة مثلاً (الآداب ١٩٩٣/٨/٧ ثلاث حوارات عصبيّة» لسماح ادريس).

«... التحرّر الأوّل من الوهم، أُبّهة المدينة».. يقول ماركيز:

تحرّرٌ في اتجاه التّأصيل خارج أُبّهة المدينة؛ هروب من اللامحايد جدّاً؛ المنتمي؛ تحرّر في اتجاه المنفى. ولكنْ هل بقيتْ في المكان فسحةٌ بينه وبين المنفى، تُتيحُ شرعيّةً غير مشكوك فيها؟ حسناً فلتكن **الآداب** هي الأخرى فسحةً، أشدَّ اقتراباً، أشدَّ شساعةً وأشدَّ شرعيّةً (كلّما أمعن النصّ في التصدّي، أمعنَ في التّفعيل داخِل السّؤال) انتهاءً إلى فسحة تقترح نفسَها في السّؤال.

أرسل لكم هذا النّصّ دون نسيان التّأكيد على أن «من بَقِيَ كان أيضاً منفيّاً» يقول ماركيز. سعياً للانتماء معاً إلى مرجع دافئ في غُربته، رُبّما بقاءً بلا موعد مُسبق.

نصر الدين اللّواتي

(تونس)

(*) القصيدة منشورة في هذا العدد، وعنوانها «لِغرْناطة في المكان».